

جدیدیت اور نئی شاعری

شمیم حنفی

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

070.442 Hanfi, Shamlm
Jadidiyyat Aur Nal Shairi/ Shamlm
Hanfi.- Lahore : Sang-e-Meel
Publications, 2008.
544pp.
1. Urdu Literature.
2. Modern Poetry - Criticism. I. Title.

اس کتاب کا کوئی بھی حصہ سنگ میل پبلی کیشنز/ معترف سے باقاعدہ
تحریری اجازت کے بغیر کہیں بھی شائع نہیں کیا جاسکتا۔ اگر اس قسم کی
کوئی بھی صورت حال ظہور پذیر ہوتی ہے تو قانونی کارروائی کا حق محفوظ ہے۔

2008

نیاز احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز لاہور
سے شائع کی۔

ISBN-10: 969-35-2141-2

ISBN-13: 978-969-35-2141-2

Sang-e-Meel Publications

25 Shahrah-e-Faridkot (Lower Mall) P.O. Box 997 Lahore-54000 Pakistan

Phones: 7220100-7228143 Fax: 7245101

http://www.sang-e-meel.com e-mail: smpl@sang-e-meel.com

ملکی شیعہ ایڈیٹرز پکٹرز

مرحوم والدین کے نام

I challenge all the world,
To show one good Epic,
Elegiac or lyric poem.....
One Eclogue, Pastoral,
Or anything like the Ancients,

_____ Jonathan Smedley:
Gulliveriana

مباحث

07

حرف آغاز

10

دیباچہ

پہلا باب ابتدائیہ:

☆ جدیدیت کا تاریخی تصور

☆ ہندوستان میں جدید دور کا آغاز اور جدید شاعری کی تحریک

☆ حواشی اور حوالے

61

دوسرا باب

☆ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس

☆ بیسویں صدی کے فکری میلانات کا ایک جائزہ

☆ حواشی اور حوالے

185

تیسرا باب

☆ جدیدیت اور سائنسی عقلیت

☆ بیسویں صدی کے تہذیبی مسائل، سائنس اور ٹیکنالوجی

☆ حواشی اور حوالے

227

چوتھا باب

☆ جدیدیت اور اشتراکی حقیقت نگاری

☆ مارکسزم ادبی تصور کی حیثیت سے۔ ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادیں

☆ حواشی اور حوالے

305

پانچواں باب

نئی شاعری (۱)

بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت اور اس کے مضمرات
حواشی اور حوالے

457

چھٹا باب

نئی شاعری (۲)

نئی جمالیات۔ فنی و لسانی مسائل
حواشی اور حوالے

491

ساتواں باب

نئی شاعری (۳)

تخلیقی عمل۔ اظہار و ابلاغ کے مسائل
حواشی اور حوالے

پس نوشت

کتابیات

حرفِ آغاز (دیباچہ، طبعِ اول)

جدیدیت کی روایت اردو میں ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ البتہ گزشتہ چند برسوں میں اس میلان نے ایک مستحکم تخلیقی رویے کی شکل اختیار کر لی ہے جس کے اسباب تہذیبی بھی ہیں، معاشرتی بھی اور فکری و نفسیاتی بھی۔ جدیدیت تحریک یا کتب فکر نہیں ہے کیوں کہ دونوں صورتوں میں کسی موسس یا قائد کا وجود ایک شرط بن جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی، تہذیبی، اقتصادی اور جذباتی ماحول نے زندگی کی طرف چند تازہ کارزاویے ہائے نظر کی ترتیب و ترویج میں حصہ لیا اور تاریخ کے خود کار عمل کے نتیجے میں فکر و فن کے ایسے معیار بھی سامنے آئے جن کی نوعیت اردو کی عام شعری روایت سے مختلف تھی۔ تجربوں کا خوف ایک فطری امر ہے کیوں کہ بیشتر صورتوں میں انہیں قبول کرنے کا مطلب مسئلہ اقدار، روایات اور ذہنی و جذباتی تحفظات سے محرومی یا ان کی نفی ہوتا ہے۔ نسلی اور نظریاتی تعصبات کی مجبوریاں اس کے علاوہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کے میلان کو بھی اکثر علمی و ادبی حلقوں میں شبہ کی نظر سے دیکھا گیا۔ نئی شاعری میں تاریخ کے ایک نئے تصور، سائنس اور عقلیت کی مخالفت، مذہب، مابعد الطبیعیات اور لاشعور کے محرکات سے دلچسپی، دیومالا اور اساطیر کے تذکروں، مراجعت اور فنا پرستی یا جذباتی اشتعال اور اعصابی تشنج کے مظاہر، خود مگروری اور سماجی رسوم و قیود سے آزادی کے اشاروں کی بنیاد پر کسی نے جدیدیت کو نئی نسل کے اخلاقی انحطاط، ذہنی گنج روی اور اقدار نا شناسی سے تعبیر کیا، کسی کو اس میں سیاسی سازشوں کے مخفی سائے مرتعش دکھائی دیئے اور کوئی اسے مغرب کے ناراض نوجوانوں اور بیٹ نسل یا آواں گاروادیوں کی اندھی تقلید سمجھا۔ یہ حقیقت عام طور پر نظر انداز کر دی گئی کہ عالمگیر سطح پر نئی حیثیت کے ترجمان ادیبوں اور فنکاروں کی وساطت سے افکار و اظہار کا جو منظر نامہ ترتیب دیا جا رہا ہے اس کے اسباب تہذیبی اور طبیعی بھی ہو سکتے ہیں کیوں کہ ذات اور کائنات کی طرف کوئی بھی طرز نظر، تا وقتیکہ اس کی بنیادیں حقیقی نہ ہوں، ایک بین الاقوامی

جدیدیت اور نئی شاعری

مظہر نہیں بن سکتا۔ بیشک، برصغیر ہندو پاک میں ابھی صنعتی تمدن، مادی آسائش کی اور روحانی فقر کے اس نقطے تک نہیں پہنچا ہے۔ ان کے مغرب سے، انشورہ میں سوالات سے ایک نئے اور انتہائی وسیعہ سلسلے سے دوچار رہا تھا۔ لیکن تہذیب اور رسوم اور سیاسی و اقتصادی حوادث نے کسی ہفرا فیالی حد کے پابند ہوتے ہیں، نہ کسی عقیدے کی طرح صرف اس شخص کا تجربہ بنتے ہیں جو ذاتی یا موروثی انسلاک کی بنا پر انہیں ان امور قبول کرنے پر آمادہ و مجبور ہو۔ چنانچہ جدیدیت بھی فی الاصل موجودہ عہد کے شعور اور وقت کے اس مہار میں مہر کے ہوئے انسان کی ماحول اور ابدی الجھنوں، اس کے تہذیبی رویوں اور تخلیقی میدان سے کاٹا گیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اردو کی نئی شاعری میں تقلیدی جدیدیت کا رنگ بھی بہت نمایاں ہے۔ مگر اس میں اپنی طرف سے فاضل اشعار لکھتے ہیں کیوں کہ یہ مسئلہ موضوع سے براہ راست متعلق نہیں تھا۔

ظاہر ہے کہ شاعری فلسفہ و فکر کا نظم البدن ہوتی ہے نہ ان کی محتاج۔ یہ انسانی توانائی کا ایک آزادانہ اور مقصد، فی انفس مظہر ہے۔ شاعری اور فلسفے کی ہیئت و صیغہ، اظہار کے اختیارات الگ ہیں۔ اسی لئے مقالے و موضوعوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ پہلا حصہ ان افکار و اقدار کے مطالعے پر مشتمل ہے جو جدیدیت و فلسفیانہ انسانی فہم کرتے ہیں اور دوسرے حصے میں جدیدیت کی ترجمان شاعری (نئی شاعری) نیز بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کے اولین نشانات اور منتشر عناصر کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مقالے کا بیشتر حصہ اپنی تنقید کے حدود و معاملات سے باہر ہے۔ یہ تقسیم اس لئے بھی جائز رہی کہ فلسفیانہ مباحث میں زبان و بیان اور استدلال کا جو پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے، شعری زبان، اس کی تابع اور متحمل نہیں ہوسکتی۔

بیسویں صدی سے جدید و فکری سرمایے میں نئی حسیت سے وابستہ شاعری کے رنگ و خط کی تصدیق کرنے والے محققانہ کا یہ اندیشہ ایک بے حد دشوار کام تھا، خاص طور پر ادب کے ایک ادنیٰ طالب علم کے لئے جس نے تعلیمی زندگی کی سبھی منزل پر فلسفہ و فکر کا بالاستیعاب مطالعہ نہ کیا ہو۔ اردو میں اس مسئلے کی طرف توجہ ماحد نہیں ہوسکتی ہے۔ اس مسئلے کی بیشتر کوششیں تعمیمات کا شکار ہیں۔ راقم نے اسی لئے مواد کی ترتیب و تجزیہ میں اصل مفکرین اور عہد کی تحریروں سے مدد لی ہے اور صرف ان ہی آراء پر بھروسہ کیا ہے جنہیں اعلیٰ علمی حلقوں میں اعتبار کی سند حاصل ہے۔ اس جستجو میں اکثر ایسے نتائج بھی دریافت ہوئے جو بعض غلیوں کی نفی کرتے ہیں اور جن کی طرف اردو میں غالباً اس سے پہلے اشارے نہیں کئے گئے۔

اس مقالے میں یہ کوشش مقصود نہیں رہی کہ افکار کا ایک خاکہ تیار کر کے جدیدیت کی ترجمان شاعری کو اس میں سمودیا جائے۔ راقم نے اپنی حقیر جستجو کا آغاز اس شعری سرمائے کے مطالعے سے کیا تھا،

جدیدیت اور نئی شاعری

جس سے ایک نئی تخلیقی اور فکری فضا کی تعمیر ہوتی ہے اور اس کی تصدیق کے لئے ان علماء و مفکرین کی جانب نظر کی جنہیں افکار و اظہار کے نئے زاویوں کے مفسرین کی حیثیت حاصل ہے۔ اس طرح یہ سفر معاصر عہد کی تخلیقی فکر کے ایک مستحکم میلان اور اس عہد کے جذباتی، نفسیاتی اور فکری منظر نامے کے مابین روابط کی تلاش سے عبارت ہے۔

ابواب کی ترتیب سے لے کر اختتام تک یہ سارا کام استاذی پروفیسر آل احمد سرور کی شفقت و توجہ کا مرہون منت ہے۔ اس نعمت الطاف کے بغیر مقالے کی تکمیل کا خواب بھی میرے لئے محال تھا۔ استاذی پروفیسر احتشام حسین مرحوم بھی برابر میری کاوشوں میں دلچسپی لیتے رہے۔ خاص طور پر اشتراکی حقیقت نگاری کے باب میں کئی اہم مآخذ تک رسائی ان ہی کی وساطت سے ہوئی۔ اب کہ وہ نہیں ہیں ان کے وجود کی برکات و فیوض کا نقش اور گہرا ہو گیا ہے۔ ان بزرگوں کی محبت و شفقت کا احساس و اعتراف مجھے ہمیشہ رہے گا۔

مواد کی فراہمی کے سلسلے میں ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی اور ڈاکٹر وحید اختر سے بھی مجھے بہت مدد ملی۔ خلیل صاحب کے ذاتی کتب خانے میں رسائل کا ذخیرہ انتہائی قیمتی اور کیا ب ہے۔ ان احباب کی اعانت و خلوص کے بغیر کئی بحثیں ادھوری رہ جاتیں۔ میں پروفیسر اسلوب احمد انصاری اور دوستوں میں سید وقار حسین، شمس الرحمن فاروقی، چودھری محمد نعیم، عمیق حنفی اور محمود ہاشمی کا بھی ممنون ہوں جن کا تعاون اس تالیف کی تیاری میں مختلف سطحوں پر مجھے حاصل رہا، ان تمام مفکرین، شعرا اور مصنفین کا شکریہ بھی مجھ پر قرض ہے جن کے حوالوں اور افکار سے استفادے کے بغیر مقالے کی ترتیب کا کام پورا نہ ہوتا۔

جدیدیت کے موضوع پر انگریزی میں نئی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ اس سلسلے میں ہر کتاب تک رسائی ممکن تھی نہ مقصود، پھر بھی میں چاہتا تھا کہ بنیادی اہمیت رکھنے والے ہر مصنف کے خیالات سے براہ راست آگمی حاصل ہو جائے۔ لیکن حتی الامکان کوششوں کے باوجود کچھ کتابیں ہندوستانی کتب فروشوں اور کتب خانوں کے ذریعے دستیاب نہ ہو سکیں۔ اس محرومی کے سبب بعض مسائل کا تجزیہ یقیناً نا کافی ہو گا۔

یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کا بھی شکریہ جس نے اس موضوع پر کام کے سلسلے میں مجھے سینئر ریسرچ فیلوشپ سے نوازا۔

شمیم حنفی

نیم جنوری ۱۹۷۳ء

شعبہ اُردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

دیباچہ

”میسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کے عنوان سے میں نے ۱۹۷۷ء میں اپنا مقالہ مرتب کر لیا تھا۔ اس حساب سے ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ اور ”نئی شعری روایت“ کے طور پر شائع ہونے والی کتابیں اب تیس برس پرانی ہو چکی ہیں۔ تیس برس کی مدت کسی فرد کی زندگی میں ور کسی معاشرے کی تاریخ میں کم نہیں ہوتی۔ جو مسائل ان کتابوں میں زیر بحث آئے ہیں ان کی شبیہیں اب پہلی جیسی نہیں رہیں۔ دنیا بدلی تو لوگ بھی بدلے۔ خود میری اپنی ترجیحات میں، گرد و پیش کی دنیا کے عمل اور رد عمل کی نوعیتوں میں، دیکھے ان دیکھے بہت سے فرق پیدا ہو گئے۔ اپنی روایت اور فکری میلانات، بالخصوص انیسویں صدی کی عقلیت اور بیسویں صدی کی ترقی پسندی، جدیدیت (اور، بعد جدیدیت!) کے بارے میں میرے سوچ بچار کا سلسلہ متذکرہ کتابوں کی تکمیل کے ساتھ ختم نہیں ہوا۔ اپنی روایت کے ساتھ ساتھ اپنی فکر اور اپنے موقف پر نئی حقیقتوں اور نئی شخصی اور اجتماعی صورت حال کے سیاق میں نظر ثانی کی کوششوں سے میں دست بردار بھی نہیں ہوا۔

چنانچہ ابھی حال میں شائع ہونے والی میری دو کتابیں ”تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ“ (ناشر مجویشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی) اور ”خیال کی مسافت“ (ناشر: دنیا زاد پبلشرز، کراچی) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس اور نئی شعری روایت کے ضمیموں کی حیثیت بھی رکھتی ہیں۔ جی چاہے تو انہیں ان کی بازید کہہ سکتے۔ اب جو میں تیس برس پہلے کی اس ذہنی روداد کو پھر سے دیکھتا ہوں تو مجھے تھوڑی بے کلی بھی ہوتی ہے۔ اس عرصے میں میرا نقطہ نظر ہی نہیں، اس نقطہ نظر کے اظہار کی شکلیں بھی تبدیل ہوئی ہیں۔ لہذا اس کا کیا جواز ہے کہ ایک پرانے، فرسودہ راگ کو پھر سے چھیڑا جائے اور ان کتابوں کو نئے سرے سے شائع کیا جائے؟ مجھ میں اس اقدام کا حوصلہ تھا نہ طلب۔ لیکن ایک احساس جو بار بار مہو کے لگا تار ہا،

جدیدیت اور نئی شاعری

یہ تھ کہ ان دونوں کتابوں نے جو شدید رد عمل اپنی اشاعت کے وقت پیدا کیا تھا، تحسین و تنقید دونوں کی سطح پر، اور جس کا تفصیلی بیان مجھے اپنے بعض دوستوں اور ہم عصروں کے مضامین میں دکھائی دیتا ہے، اس میں تیس برس گزر جانے کے باوجود کی نہیں آئی۔ آج بھی یہ دونوں کتابیں حسب معمول پڑھی جاتی ہیں اور اردو کے عام طالب علموں کے لئے تو انہوں نے کم و بیش ایک مستقل حوالے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ ان کا استعمال بغیر حوالے کے بھی عام ہے۔ لیکن بازار میں یہ کتابیں دستیاب نہیں۔ لائبریریوں سے ان کے کچھ نسخے چرا لئے گئے، باقی ماندہ خستہ و شکستہ ہو چکے ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی صاحب نے ان کتابوں کو بیسویں صدی کے دوران چھپنے والی چند اہم ترین علمی کتابوں میں شمار کیا ہے۔ ان کی اس محبت آمیز رائے سے بھی میری ہمت کچھ بڑھی۔ چنانچہ نیشنل کونسل برائے فروغ اردو زبان کے لٹریچر سیکرٹری کی ایک میٹنگ میں جب کونسل کے فعال ڈائریکٹر حمید اللہ بھٹ اور ان کے معاون جناب روپ کرشن بھٹ نے ان کتابوں کے نئے ایڈیشن شائع کرنے میں دلچسپی دکھائی تو میں نے بھی ہامی بھری۔ اب چاہئے تو یہ تھا کہ میں دو جلدوں اور تقریباً سات سو صفحات پر مشتمل ان کتابوں کو غور سے پڑھتا اور مناسب ترمیم و اضافے کرتا۔ لیکن اب اپنی تحریروں سے مجھے اتنا لگاؤ بھی نہیں کہ اس بارگراں کو اٹھانے کا جتن کروں۔ سو یہ کتابیں تیس برس پہلے جس طرح لکھی گئی تھیں اسی طرح پھر سے چھاپی جا رہی ہیں۔ حوصلہ مند قاری سے اور جواں سال طالب علموں سے میری گزارش بس یہ ہو گی کہ کسی قطعی نتیجے تک پہنچنے سے پہلے وہ جدیدیت اور ترقی پسندی سے متعلق میری بعد کی الٹی سیدھی تحریروں پر بھی ایک نظر ڈالیں۔ اس سے مجھے فائدہ پہنچے گا اور وہ اردو کی دو پامال کتابوں کو پڑھنے کے نقصان سے بچے رہیں گے۔

تاریخ کا ایک دباؤ یہ بھی ہوتا ہے کہ عہد بہ عہد ارتقاء کے ساتھ، بعض مروجہ اصطلاحوں کے مفہام پھر سے طے کئے جائیں، اور بعض تصورات کو نئے سرے سے مرتب کیا جائے۔ حال کے ساتھ ماضی بھی بدلتا ہے۔ ان دنوں، مابعد جدیدیت کو جس مصنوعی اور اندھا دھند طریقے سے اردو میں برتا جا رہا ہے، اس کے پیش نظر، جدیدیت کی فکری اساس پر نظر ثانی کی بھی ضرورت ہے۔ اردو کے کچھ مابعد جدید نقادوں نے تو ستم یہ کیا کہ مغربی تصورات کے تہذیبی سیاق پر غور کئے بغیر، انگریزی کی اچھی بری کتابوں سے صفحے کے صفحے اردو میں بس منتقل کر لئے۔ کسی قوم کا فکری سفر سرقوں کی مدد سے طے نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بھی تو سوچئے کہ ابھی ہم اچھی طرح جدیدیت بھی نہیں ہوئے اور مابعد جدیدیت کے پھیر میں جا پڑے۔

میرے لئے طمانیت کی بات یہ بھی رہی کہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، اور نئی شعری روایت

جدیدیت اور نئی شاعری

کی اشاعت پر تیس بیس برس پہلے جو جگمگ برپا ہوا تھا، اب اس کی جگہ لوگ انہی خطوط پر سوچنے لگے ہیں جس پر اولا معترض اور تاخوش ہوئے تھے۔

نیز حمد صاحب اردو کے ایک معروف ترین ناشر ہی نہیں، اس زبان کی علمی اور ادبی روایت کے معمار بھی ہیں۔ دونوں کتابوں کو ایک جلد میں شائع کرنے کا ان کا ارادہ میرے لئے غیر معمولی اطمینان کا موجب ہے۔ میں پہلے بھی یہی چاہتا تھا کہ پوری کتاب دو جلدوں میں منقسم ہونے کے بجائے ایک ساتھ سامنے آئے۔ ان کا بہت شکریہ!

شمیم حنفی

دئی، ۱۲ جولائی، ۲۰۰۷ء

.....

☆ جدیدیت کا تاریخی تصور
☆ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
☆ جدیدیت اور سائنسی عقلیت
☆ جدیدیت اور اشتراکی حقیقت نگاری

The new philosophy will doubtless demonstrate, in accordance with the implications of science, that there remains no ivory tower for detached speculation that makes no difference to the world. Facts have turned into acts, freedom is no longer an illusion, stagnant truth has become an eternal challenge. When these insights are finally organised into an embrative philosophy, the picture of man will likewise be altered, he will appear as an agent of greater power, creativity, and responsibility than before, but he will be humble before truth

Henry Margenau,

In key Reporter, 25, 1959: 2, 3, 8.

پہلا باب

☆ جدیدیت کا تاریخی تصور

☆ ہندوستان میں جدید دور کا آغاز اور جدید شاعری کی تحریک

☆ حواشی اور جوابے

شعر و ادب اور فنون لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (Modernity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویے کا اشاریہ ہے۔ تجدد پرستی (Modernism) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چنانچہ ایک اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے انیسویں صدی کے اواخر میں کیتھولک عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیالی کی ایک تحریک کے پس منظر میں برتا گیا۔ تجدد پرستی کا تصور اول و آخر اپنے زمانی رشتوں کا پابند ہے اور اس اعتبار سے ہر وہ رویہ جو زندگی کی پرانی قدروں سے گریز اور نئی قدروں کی جستجو کا پتہ دیتا ہے، جدید ہے۔ دوسرے الفاظ میں تجدد پرستی معاشریت کی ہم معنی ہوئی اور گزرے ہوئے کل کی ”ہر وہ حقیقت جسے ”آج کی“ ذہنی تائید حاصل نہ ہو سکے قدیم کی مترادف ہوئی۔

ادب میں جدیدیت کا مفہوم زماں کی اس میکاگی اور مادی تقسیم کو قبول نہیں کرتا۔ جدیدیت قصہ، جدید و قدیم کو دلیل کم نظری تو نہیں سمجھتی مگر قدیم اور جدید کا تصور اس کے نزدیک محض تاریخی حقائق یا ذہنی ارتقا کے خارجی مظاہر سے مشروط نہیں ہوتا۔ اردو کی شعری روایت میں حالی اور آزاد سے لے کر اب تک، یہ ذہنی غلط روی عام رہی ہے کہ شعرو فن کے سلسلے میں بھی اٹھارویں اور انیسویں صدی کی تہذیبی نظر ثانی کو جدید میلان کا نقش اولین تسلیم کر لیا گیا اور طرز احساس و طرز اظہار کے بہ جائے محض خیالات کی تبدیلیوں پر جدید شاعری کی عمارت کا پہلا پتھر رکھ دیا گیا۔ خیالات کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن شاعری میں ان کی اہمیت محض خام مواد کی ہوتی ہے۔ ابلاغ کا مسئلہ اسی لئے پیدا ہوتا ہے کہ خیال شاعری میں آنے کے بعد صرف خیال نہیں رہ جاتا، اگر ایسا ہو تو انتقال معنی کے بعد شعر کے الفاظ کا وجود اپنے آپ ختم ہو جائے اور ان کی ندرت کا احساس بھی زائل ہو جائے۔ والیرتی نے اپنے مضمون ”شاعری اور مجرد فکر“ میں شعری اظہار کے اس مسئلے پر مفصل بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر مفہوم و معنی کو نصب العین قرار

دیا جائے تو انہیں سمجھ لینے کے بعد الفاظ سامع کے شعور سے نکل جائیں گے۔ اس کے بعد وہ پوچھتا ہے تو اس مسموم ہونے والی دوسری سیڑھی اظہار یا بدلے ہوئے الفاظ میں دوسروں تک پہنچا سکتا ہے۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شاعری زبان کا تحفظ اس طور پر کرتی ہے کہ خیال الفاظ کے ایک مخصوص سانچے میں سمیٹنے کے بعد ایک نئے معنی سے ہم کنار ہوتے ہیں اور ایک جمالیاتی وحدت کی تخلیق کرتے ہیں۔ کسی شعر کو محض اس لئے مارا نہیں پڑھا جاتا کہ اس کے خیال کو دوبرایا جائے۔ محض خیال پرستی شاعرانہ انفرادیت کی سب سے بڑی دشمن ہے۔ لیکن محمود، نظم حالی کے دیباچے میں ”جدید اردو شاعری“ کی تحریک کا ذکر کرتے ہوئے حاذی نے اسی خیال پرستی میں جدید شعری میلان کا سراغ لگایا ہے اور لکھتے ہیں کہ ”یہ تحریک خوش قسمتی سے اسے وقت میں ہوئی جب کہ اردو زبان میں مغربی خیالات کی رونق پھونکی جا رہی تھی۔ لٹریچر میں بہت سی کتابیں انگریزی سے اردو میں ترجمہ ہو گئی تھیں اور ہوتی جاتی تھیں۔ ویسی اخباروں میں بھی جن میں سے سائنٹفک سوسائٹی علی گڑھ کا اخبار خصوصیت کے ساتھ ذکر کے قابل ہے، اکثر انگریزی رنگلوں کے ترجمے ہونے لگے تھے۔“ اس دیباچے میں حاذی نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ انہیں مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے ”لیکن مغربی شاعری کے اصول سے ناواقفیت کے باوجود حالی نے مشرقی شاعری کی تنقید و تجزیے میں مغربی خیالات کے سرسری علم کو اپنا رہنما بنایا۔ شاعری میں اساسی حیثیت خیالات کے بجائے شعری تجربے اور اس کے اظہار کی نوعیت کو حاصل ہوتی ہے۔ کلیم الدین احمد جب مقدمہ شعر و شاعری کو عصر حاضر کے لئے نظر راہ ہونے کی صلاحیت سے عاری قرار دیتے ہیں تو ان کی نظر دراصل حالی کی اسی نارسائی کا محاکمہ کرتی ہے۔

اردو زبان اور ادب کے ارتقا میں حالی کے کارناموں کی اہمیت اور ان کی قدروقیمت مسلم ہے اور ”اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنے حدود میں حالی نے جو کچھ کیا وہ لائق ستائش ہے۔“ لیکن وہ زمانے اور ماحول کے جبر کی وجہ سے ہی سہی، حالی کے ”جدید شعور“ کی یک جہتی اور اس کے نقائص کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

اس سلسلے میں حالی سے زیادہ قصور اس ذہنی روایت کا ہے جس نے لفظ جدید کے سماجی، مادی اور تاریخی تصور کا اطلاق ”جدید“ کے فلسفیانہ اور ادبی تصور پر کرتے وقت جدیدیت کے تاریخی، فلسفیانہ اور ادبی مفہوم کے امتیازات کو نظر انداز کر دیا اور جذبہ خیال کی اس آویزش و پیکار کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی جس کے نشانات خود حالی اور آزاد کے یہاں بہت واضح ہیں۔ مثال کے طور پر ن۔م۔ راشد گرچہ معاصریت و جدیدیت سے متمایز کرتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ”ہمارے اپنے زمانے کی بعض تحریکوں

جدیدیت اور نئی شاعری

نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کر دیا ہے۔ "لیکن جدید شاعری۔۔۔ رکی تصور کی گرفت سے آزاد نہیں ہوتے اور اس مروجہ زاویہ نظر کی ہموالی بھی کرتے ہیں۔" آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے جسے جدیدیت کہتے تھے وہی آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے۔ مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک انتظام روایت سے بغاوت کی مظہر تھی آج ہماری روایت کا نام حصہ ہے۔^{۱۱} ہندوستان میں اٹھارویں اور انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا اظہار علوم و افکار کے شعبوں میں ہندو یوں کی وساطت سے ہوا انہیں روایت سے بغاوت کے بجائے زمانے کے فطری تسلسل اور اس کے خود کار عمل کا ایک لازمی عنصر سمجھنا چاہئے۔ حالی اور آزاد نے تاریخ کے اس خود کار عمل سے اپنی وابستگی ثابت دیا اور اپنے عہد کے قوی الاثر مقاصد کا شعور عام کرنے کی خدمت انجام دی ہے۔ ان مقاصد سے ذہنی رشتہ و ربط کے باوجود جذباتی بعد اور مغایرت کا احساس بھی ان کی تحریروں میں گرچہ بہت روشن ہے، لیکن قومی تعمیر اور سماجی افادیت کے طلسم نے ان کی جذباتی کشمکش اور داخلی بیجان کو پس پشت ڈال دیا اور ان کی ذات ان کی اجتماعی کائنات کا حصہ بن گئی۔

انہوں نے اپنی انفرادیت یا ذات کو معاشرے کا مرکز سمجھنے کے بجائے خود معاشرے کی مرکزیت کو ایک سماجی قدر کے طور پر تسلیم کر لیا اور غزلیہ شاعری کے جذباتی مصارت رہائی، قوی احساس کے شور کی ہموالی، اپنے عہد کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی تحریک سے وابستگی اور حب الوطنی کی ایک ہندوستان گیر تحریک کی ترجمانی کے فرائض خود پر عاید کر لئے۔ ان کی یہ کوششیں انفرادی وجود پر سماجی وجود کے طبعی تسلط کا پتہ دیتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ حالی، آزاد اور اسماعیل میرٹھی کے یہاں زندگی کے ساتھ شاعری کے موضوعات تو بدل گئے لیکن شعری تجربے کی نوعیت اور اس کے صیغہ اظہار میں کوئی نمایاں فرق پیدا نہ ہوسکا۔ محمود، نظم حالی کے دیباچے میں حالی کا یہ اعتراف بھی شامل ہے کہ مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع اردو میں ہو بھی نہیں سکتا چنانچہ مبالغے اور اغراق سے نفرت اور مغربی شاعری کے نئے چہرے کے ایک مبہم احساس کے علاوہ، ان کے کلام میں "کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے" انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جاسکے یا اپنے قدیم طریقے کو ترک کرنے کا الزام عائد ہو۔" شبلی اور انیسویں شاعری حالی اور ان کے رفقاء کے مقابلے میں ایک مختلف بلکہ متضاد رخ کی نشاندہی کرتی ہے۔ پھر بھی مقصد کی نوعیت کے اعتبار سے یہ دونوں بھی حالی ہی کی صف میں شامل ہیں اور اصلاح قوم کے اجتماعی مقصد کا شعور ان دونوں کے یہاں بھی کارفرما ہے۔ یہ طرز فکر اجتماعی فن کی محرک ہے۔ اجتماعی فن کا مہلک ترین پہلو یہ ہے کہ اس کی صورت مگر تخلیقی قوتوں کے بجائے طے شدہ فارمولوں کی مدد سے کی جاتی ہے اور یہ فارمولے شاعری

جدیدیت اور نئی شاعری

انفرادی استعداد سے زیادہ اجتماعی تقاضوں اور سطح شعور کے پابند ہوتے ہیں۔ نتیجتاً فن جنس بازار اور عام مذاق طبع کا غلام بن جاتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت کا تعین اجتماعی فیصلوں کا تابع ہو جاتا ہے۔ یاس پرس کا یہ خیال غلط نہیں کہ اجتماعی مذاق جتنا فیصلہ کن ہوتا جاتا ہے اعلیٰ صلاحیتوں کی ترجمانی کا خواب اسی نسبت سے کمزور ہو۔ لگتا ہے۔ انفرادی لے هجوم کے شور میں ڈوب جاتی ہے یا اسے اس سطح تک اترنا پڑتا ہے جہاں اس کے رشتے ذات سے منقطع اور غیر ذات سے استوار ہو جائیں۔

ہر مادی تجربہ انسانی نظام افکار و احساس کی مختلف سطحوں پر اپنے اثرات منعکس کرتا ہے۔ ایک ہی تجربہ سے تاریخی نوعیتیں مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔ تاریخ کا مادی تصور نوعیتوں کے اس اختلاف سے بجائے ایک عمومی نظریے سے روشنی حاصل کرتا ہے اور ان باہم متضادم بہروں سے صرف نظر کرتا ہے جو ایک ہی عہد کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ تہذیب کے صحیح آب و رنگ کو سمجھنے کے لئے ان تضادات کا تجزیہ ناگزیر ہے۔ تاریخ اور تہذیب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ جدید اردو شاعری کے سر آغاز کی جستجو میں چونکہ محض تاریخی واقعات کی اساس پر جدید و قدیم کے فیصلے کئے گئے اس لئے جدید کی اصطلاح کے تمام مضمرات کا احاطہ بھی ممکن نہ ہو سکا۔

شاعری میں بنیادی صداقت زبان ہے۔ زبان کے مسائل محض تاریخ یا واقعات کی بنیاد پر حل نہیں کئے جاسکتے کیوں کہ زبان کا عمل الفاظ و اصوات ہی تک محدود نہیں ہوتا۔ اس کی گرفت انسان کی پوری شخصیت اور اس کے تمام ابعاد پر ہوتی ہے۔ کیسر نے زبان کو ایک مکمل نظام سے تعبیر کیا ہے جس کی وضاحت کے لئے صرف تاریخی یا طبیعی وقائع و حوادث کی اصطلاحات کافی نہیں ہوتیں۔ (2) ہر انفرادی لہجہ اپنا ایک مخصوص ڈھانچہ رکھتا ہے جس کی نوعیت صوری بھی ہوتی ہے اور معنوی بھی۔ زبان وہ جادوئی کلمہ ہے جس سے فرد کے باطن کا دروازہ کھلتا ہے اور زبان کی بنیادیں عملی قوتوں کے بجائے منطقی اور ذہنی قوتوں پر استوار ہوتی ہیں۔ زبان کا تخلیقی استعمال اس کی منطق کی نوعیتوں کو بھی بدل دیتا ہے۔ ہر تقلید پس کا یہ قول کہ ”مجھے مت منو میرے الفاظ کو سنو“ اسی نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ الفاظ میں چھپی ہوئی کائنات معنی انسان کے خارجی وجود کی دنیا سے زیادہ پر چچ، گہری اور وسیع ہوتی ہے۔ کائنات ارضی میں مرکزی حیثیت گویائی کی قوت کو حاصل ہے۔ اس کائنات کے معنی و مفہوم تک رسائی کے لئے الفاظ کے معانی کا تعین اور تجزیہ ناگزیر ہے۔ تاریخی اور طبیعی مظاہر مشہود حقیقتوں کی گتھیاں سلجھانے میں معاون ہوتے ہیں۔ لیکن فلسفہ و شعر جو باطن کی دنیا کی سیاحی سے عبارت ہیں اس دنیا تک ہمیں زبان ہی کے وسیلے سے پہنچتے ہیں۔ وجود کی مختلف سطحوں کی دریافت کا وسیلہ بھی یہی ہے۔

فلسفیانہ اور تخلیقی فکر کے لئے موضوع و مواد کی فراہمی میں ذاتی تجربوں کے علاوہ تاریخی وقائع اور حالات کا حصہ بھی ہوتا ہے۔ لیکن تخلیقی فکر تاریخ کو محض گزرے ہوئے زمانے کی دستاویز نہیں سمجھتی۔ تاریخ ماضی کے ایک مخصوص علاقے یا واقعات کی گردش میں لپٹے ہوئے عہد گذشتہ کے بجائے ایک کلی حقیقت کا نام ہے۔ کروچے نے تاریخت کے اسی تصور پر زور دیا ہے۔ اس حقیقت کے دائرے میں وقت انسانی تجربوں کے ایک سلسلہ وار عمل کی شکل میں ہر لمحہ گردش کرتا رہتا ہے۔ وقت کا یہی تسلسل ہر تاریخ کو معاصر تاریخ بناتا ہے کیوں کہ ماضی کے ہر لمحہ کا سفر بھی حال کی ہی سمت میں ہوتا ہے اور اس طرح گم گشتہ سے بھی ہمارے تجربے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ بیسویں صدی کی فکر اور تخلیقی شعبوں میں مراجعت کی جستجو کے عناصر ماضی کو ایک نئی معنی سے ہمکنار کرتے ہیں اور ماضی کو حال کی معنویت کا ایک حصہ بناتے ہیں۔

حال کی زندہ حقیقتوں سے ماضی کے جو عناصر ہم آہنگ نہیں ہو پاتے انہی کو غائب نے تقویم پار کہا تھا۔ ظاہر ہے کہ تقویم پار کا مقدر فراموش کاری کی دھند میں غائب ہو جانے کے سوا کچھ اور نہیں۔ تاریخ کا مادی تصور ہر طبیعی مظہر کو، خواہ وہ انتہائی کم مایہ و بے بساط ہو اور انسان کے ذہنی تجربے میں اس کی جڑیں چاہے جتنی کمزور ثابت ہوں، ایک ناگزیر حقیقت کے طور پر قبول کرتا ہے۔ نقطہ نے یہ کہتے ہوئے کہ حال میں جو حقیقت بلند ترین ہے صرف اسی سے ماضی کی تشریح کی جاسکتی ہے، تاریخ کے اسی تصور پر ضرب لگائی ہے۔ جب وہ تاریخ کو انسانی وجود کے دائم متحرک عمل کی خادمہ کہتا ہے تو عمل سے اس کی مراد محض جسمانی اور مادی عمل نہیں ہوتا کیوں کہ اگر تاریخ کو محض مادی فتح و شکست کی روداد سمجھ لیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ تاریخ عملی جدوجہد کے احکامات کی پابندی کے علاوہ کسی وسیع تر مفہوم کی حامل نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں تہذیب کے مادی ارتقا کے ساتھ انسان کے جذباتی نظام کی ہیکس بھی تبدیل ہوتی جائیں گی اور ہر آن اسے ایک نئے نظام اقدار کا سامنا ہوگا۔ یہ صورت حال ہر قدر کو ایک واقعے کے حدود میں اسیر کر دے گی اور زندگی کے فطری اور مسلسل عمل یا انسان کے بنیادی نظام جذبات سے اس کا کوئی علاقہ نہ رہ جائے گا۔ ہر پرانی قدر اخبار کے برسیدہ صفحات میں گم ہوتی جائے گی اور ہر مادی واقعہ انسان کو ایک نئی قدر سے دوچار کرتا رہے گا۔

اسپنگر نے ایک بہت معنی خیز بات کہی ہے کہ تاریخ میں حقائق، دریافتوں یا دولت کی جیت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ (3) یعنی یہ محض واقعات ہیں صداقت نہیں اور ان کا دائرہ اثر انسان کی بیرونی زندگی میں تبدیلیوں کو راہ دے سکتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے باطن کا نظام بھی تبدیل ہوتا رہے۔ مشینیں اور سائنسی ایجادات انسان کو مادی سہولتوں کا تجربہ عطا کر سکتی ہیں لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہی سہولتیں جذباتی

طور پر سے مذاہن و اذیت کے احساس میں بھی مبتلا کریں۔ محض مادی ساز و سامان سے اثر انسان کی روحانی ضرورتیں پوری ہو سکیں تو مادی عیش و فراغت اور روحانی سکون و آسودگی کے امتیازات ختم ہو جائیں گے۔

تاریخ کے مادی تصور نے تاریخ اور تہذیب کے مابین ایک گہری خلیج حائل کر دی ہے جب کہ عام حیات یہی ہے کہ تہذیب سازی اور تاریخ سازی کا عمل ایک دوسرے کے مترادف ہے۔ لیکن تاریخ کا یہ مضمون اقتدار کی کشمکش میں مادی اور عملی طور پر کامیاب ہونے والے کی کارگزاریوں تک محدود ہے۔ اس قدر کی نوعیت بھی سیاسی اور سماجی ہے، فکری اور نفسیاتی نہیں۔ اس لئے انسان کی قوت فکر، اس کا احساس جمال، اس کی خیالات، رائی، اس کی خیر پرستی، اس کی خوب سے خوب تر کی جستجو، جذبہ اور احساس کی جن دنیاؤں کو تباہ کرتی ہے وہ سماجی اور سیاسی عنان گیروں کی دنیا سے مختلف ہوتی ہے۔ مادی سطح پر ایک جیسی زندگی گزارتے ہوئے بھی انسان ذہنی اور جذباتی سطح پر ایک دوسری زندگی گزارنے پر قادر ہوتا ہے۔ اسپنکھ نے ان لوگوں پر سخت تنقید کی ہے جو اپنے مادی وسائل اور اختیارات کی مدد سے کسی ملک یا قوم یا معاشرے کی سربراہی کے تمام حقوق پر قابض ہو جاتے ہیں اور انسانی خیال و عمل کے ہر شعبے میں صرف ان کی تنقید ذریعہ نجات سمجھ لی جاتی ہے۔ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ تاریخ میں جن افراد کو لوگ بالعموم ہیرو کا لقب عطا کرتے ہیں (جذباتی اور روحانی طور پر) وہ انسانی ارتقا کی روایت میں بدترین جرائم کے مرتکب ہونے لگے۔⁽⁴⁾ مادی تاریخ کی لہر سے تہذیب کی لہر بعض اوقات الگ بھی ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر 1870ء کی جرمنی اور فرانس کے مابین ہونے والی جنگ کے نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ اس جنگ میں سیاسی فتح جرمنوں کو ملی اور فرانس ایک شدید جذباتی اور ذہنی صدمے سے دوچار ہوا۔ شکست و فتح کی اس بازی سری کا نتیجہ 1870ء کے بعد جرمن ادب میں مطلقیت کے میلان کی شکل میں رونما ہوا۔ اس میلان میں خود اعتمادی، مادی برتری، نشاط پرستی، توانائی اور قوت کے عناصر کی آمیزش تھی۔ اس کے برعکس، ہزیمت زدہ فرانس کے فکر و فن پر دور انحطاط کے یاس پرست شاعروں کا تسلط دکھائی دیتا ہے۔ لیکن رویے کی رجائیت یا قنوطیت سے قطع نظر، قدر کے اعتبار سے فرانس کے یاس پرست شاعر نظر آتے ہیں اور جرمنی کے رجائی محض مجاہد وطن۔ 1870ء سے پہلے تک فرانسیسی ادیب جرمنی کو فنون لطیفہ کا مرکز تصور کرتے تھے۔ فتح کی سرشاری نے جرمنی کے مطلقیت پسند شعرا کو تخلیقی اضطراب کے بجائے سیاسی برتری کے احساس تقاخر میں مبتلا کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مادام دے استیل جس کی کوششوں سے اب تک فرانس میں جرمن ادب کے فروغ و مقبولیت کی لے تیز ہوئی تھی اور جواب تک قوی سطح پر ادب کی ترقی کے تصور سے

جدیدیت اور نئی شاعری

بیگانہ تھی، اس نے روسو کی رومانیت سے اپنے ہم عصر فرانسیسی شعراء کے تخلیقی شعور کو ہم آہنگ کرنے کی جدوجہد شروع کر دی۔ بودلیر، مارے، ولین، رین بو اور والیری کے تخلیقی شعور کا سرچشمہ اولین یہی رومانیت تھی اور ان کے نام محض فرانسیسی ادب کے اہم ترین نام نہیں ہیں۔ اپنی ”زوال پذیری“ کے باوجود یہ نام عالمی ادب کی عظمت کا نشان بن گئے اور ان کے اثرات کی حدیں فرانس سے نکل کر مشرق و مغرب کے دور دراز علاقوں تک پھیل گئیں۔ جرمنی نے فرانس کو سیاسی اعتبار سے پسپا کر دیا تھا۔ انحطاط کے نقیب شاعروں نے ادبی شہنشاہیت حاصل کر لی۔ گوئے نے ان شاعروں کی اسی کامرانی کے پیش نظر ان کی انحطاط پرستی کو فن کی انتہائی بلوغت کا نقطہ عروج قرار دیا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مادی ترقی کا معیار ناگزیر طور پر تہذیبی ارتقا کے معیار سے ہم آہنگ نہیں ہوتا، نہ ہی مادی شکست حتمی طور پر تہذیبی شکست کی ضامن ہوتی ہے۔ تاریخ عام طور پر قوموں کے عروج و زوال کا جو خاکہ مرتب کرتی ہے، اس کی اساس خارجی سطح پر رونما ہونے والی کامرانیاں یا ناکامیاں بنتی ہیں اور سیاسی زوال کو اقدار و افکار کے زوال کی علامت فرض کر لیا جاتا ہے۔ یہ تاریخ کا سطحی اور ایک رخا تصور ہے۔ ہرڈر تاریخ کو نسل انسانی کی تعلیم کہتا ہے۔ کانٹ اسے آزادی کے تصور کے ارتقا سے تعبیر کرتا ہے اور ہیگل کے نزدیک یہ روح عالم کی توسیع ذات ہے۔⁽⁵⁾ ان تینوں نظریوں کے مطابق تاریخ اقدار اور معیاروں کی ایک مسلسل جستجو کا اشاریہ بن جاتی ہے جس پر سیاسی وقائع کی روشنی میں کوئی قطعی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔

شاعری یا تخلیقی اظہار کی دوسری ہیئتوں میں تاریخی وقائع یا حقیقتوں کی عکاسی تاریخ نگاری کے عمل سے مطابقت نہیں رکھتی۔ تاریخی حقائق کو ان کے منطقی ربط اور تسلسل کے ساتھ شاعری میں پیش کرنا شاعری کے بنیادی عمل اور طریق کار کی نفی کرتا ہے۔ شاعر اور مؤرخ، بقول ارسطو، صرف اس لئے ایک دوسرے سے مختلف نہیں ہوتے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس جس سے یونان میں تاریخ نویسی کا آغاز ہوا، اگر اس کی کتاب اوزان کی پابندی کے ساتھ نظم کر دی جائے جب بھی وہ تاریخ ہی کہی جائے گی، شاعری نہیں۔ اس سلسلے میں یہ توجیہ بھی کافی نہیں کہ شاعری مادی وقائع کے بجائے وقائع سے متعلق مجرد فکر کا اظہار کرتی ہے۔ مجرد فکر کے بغیر شاعر کی شخصیت میں گہرائی اور اس کی نظر میں وسعت نہیں پیدا ہو سکتی۔ والیری تو یہاں تک کہتا ہے کہ ”شاعر اگر محض شاعر ہے اور کبھی تجریدی طریقے سے نہیں سوچتا تو وہ دنیا میں بحیثیت شاعر کوئی اثر قائم نہیں کر سکتا۔“ لیکن شاعر کے یہاں مجرد فکر کی نوعیت کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ اس کی فکر مستقل، باضابطہ اور پائدار نہیں ہوتی اور اس کے احساس سے

جدیدیت اور نئی شاعری

میں ہوتا ہے، ذہنی اور نفسیاتی تضاد و تصادم سے زیادہ توجہ اصلاح و ترقی کی اس لہر پر مرکوز کی گئی جس نے جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا پیغام عام کیا۔ بلاشبہ نشاۃ الثانیہ کی یہ لہر سیاست، تمدن، تعلیم، معاشرتی نظام، علوم، عقائد، ادب اور فنون لطیفہ کے تمام شعبوں میں واضح تبدیلیوں کی نشاندہی کرتی ہے اور مجموعی طور پر ایک ایسے ہندوستان کی صورت گری کرتی ہے جو اپنے پرانے روپ رنگ سے مختلف تھا۔ لیکن اٹھارویں اور انیسویں صدی کا ہندوستان پرانے روپ رنگ کے ظلم کو پوری طرح منتشر نہیں کر سکا۔ قدیم و جدید کے دورا ہے پر اس عہد کی ذہنی زندگی اگر ایک طرف ماضی کی بہت سی گتھیوں کو سلجھاتی ہے تو دوسری طرف بہت سے نئے سوالات اور مسائل کی زد پر بھی آتی ہے۔ اس کشمکش کے تجزیے سے پہلے تبدیلیوں کی نئی لہر اور اس کے نتائج پر ایک نظر ڈالنا بھی ضروری ہے۔

شاہ ظفر نے اپنے پیشروروں سے ایک لرزہ برانداز سلطنت پائی تھی۔ قلعہ معلیٰ کی چار دیواریوں سے آگے بظاہر حکومت ان ہی کی تھی لیکن وہ خود انگریزوں کے پنشن خوار بن گئے تھے۔ وہ سیاسی جادو جلال سے محروم تھے مگر چہ از منہ و سنی کی تہذیب کا جمال ابھی برقرار تھا۔ بیرونی حملوں، اندرونی خلفشار، شہزادوں کی رقبت، بیگمات کی چشمک، امرا کی ریشہ دوانی، محال حکومت کی عیش کوشی اور ان سب سے زیادہ برطانوی اقتدار کی سطوت و قوت کا آفتاب جو شاہ ظفر کے سر پر شعلوں کا شامیانہ بن چکا تھا، اس سب کے ہاتھوں بہت سی پرانی حقیقتیں باطل ہو گئی تھیں۔ مغلوں کے روایتی شکوہ کی کہانی کا نقطہ انجام اب سامنے تھا۔ دولت و حشمت اور سکون و فراغت کی روایت اب قصہ پارینہ بن چکی تھی۔ ان تلخ حقائق کے باوجود قلعہ معلیٰ کی دیواریوں میں ماضی کے ثقافتی ورثے کی پرچھائیاں ابھی متحرک تھیں۔ دیوان خاص میں اب بھی دربار لگتا تھا۔ شعرا قصائد سے تہنیت پیش کرتے تھے۔ سیاسی نظام ابتر ہو چکا تھا۔ لیکن چاندنی چوک میں بازار ابھی ہارونق تھے اور دلی کی سماجی زندگی میں پہلی سی چہل پہل باقی تھی۔ دلی کی عیسیٰ اور ادبی مرکزیت ابھی ختم نہیں ہوئی تھی۔ شاعروں میں وہاں صہبائی، علوی، مومن، آرزو، غالب، نیر شاہ نصیر، ذوق، عیش اور احسان جیسے اساتذہ سخن موجود تھے۔ 1857ء کے انقلاب کی ناکامی نے تہذیبی امتیاز کا یہ نقش بھی مٹا دیا۔ اس کے بعد ہندوستان میں جس معاشرتی نظام کی داغ بیل پڑی اس کی طرف مؤرخوں نے دو متضاد زاویے ہائے نظر کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً پرسیل اسپر کہتا ہے کہ ”انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ ہندوستان ایک قیمتی ثقافتی ورثے سے محروم ہو گیا اور اب جس نظام کی تشکیل ہوئی اس میں انگریزی سے تھوڑی سی واقفیت اور مغربی زندگی کی معمولی تقلید سب کچھ تھی۔“ (6) اس کے برعکس، رکن نے 1857ء کے انقلاب کو آزادی کی پہلی جنگ سے تعبیر کیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ اس جنگ کی فکری اور

جدیدیت اور نئی شاعری

جذباتی نبردیں صدیوں کی سیاسی تھنیں اور ”برطانوی غاصبوں“ کے جبر نے فراہم کی تھیں۔ (7) لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اس نے انگریزوں کو تاریخ نے غیہ شعوری اوزاروں کا لقب بھی دیا ہے۔

ہندوستان میں برطانوی حکومت کے قیام اور مغربی علوم و افکار کی اشاعت کو ایک طے جسے رد عمل کی صورت میں دیکھنا چاہئے۔ جواہر لال نہرو نے اس واقعے پر تاسف کا اظہار کیا ہے کہ ہندوستان اب ایک ایسے سیاسی اور اقتصادی تسلط کی گرفت میں آ گیا جس کا مرکز ہندوستان کے جغرافیائی حدود سے باہر تھا اور تہذیبی نفسانوی اعتبار سے ہندوستان کے لئے اجنبی اور بیگانہ تھی۔ (8) ازمنہ وسطی کی تہذیب اور جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے عناصر ترکیبی کا فرق و فاصلہ اتنا واضح ہے کہ اس کے لئے تفصیلات کے بیان کی ضرورت نہیں۔ اس فاصلے نے احساس نے ایک شدید جذباتی اضطراب کو راہ دی۔ پردہ ساز سے غائب واپسی شکست کی آواز سنائی دی۔ مسئلہ یہ تھا کہ اس احساس شکست کو انگیز کیوں کر کیا جائے؟ اس شکست کو جذباتی سطح پر قبول کرنے کا مطلب اپنے وجود اور انفرادیت کی نفی تھا۔ چنانچہ غالب نے جب یہ ایسا کیا۔ ان کے زمان تہذیب کے بام و درنولی دم میں مکمل تباہی کے منتظر ہیں اور موت کی سرگوشیاں تیز تر ہوتی جا رہی ہیں تو انہوں نے بے بسی کا احساس کم کرنے کے لئے ہنسنا اور سوچنا شروع کر دیا۔ ہندوستان کے طوں و عرض میں یہ احساس عام تھا کہ انگریزوں نے سیاسی فتح کے بعد ہندوستانی ثقافت اور نظام عقائد کو پناہ نہ بنا لیا ہے۔ معاشی استحصال اور سیاسی جبر کے خلاف غم و غصے کی لہر خاصی تیز رہی۔

بھارتیندو بریش چند اور خاص طور سے ان کے ڈرامے بھارت درشن میں جذباتی اشتعال و حقیق کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ بنگال سے شائع ہونے والے اخبارات مثلاً ہندو، پیٹریاٹ، فرینڈس آف انڈیا، کلکتہ ریویو، انکسپلین اور بنگال بکارویا دین ہندو مترا کے ڈرامے نیل درپن اور رام نرائن تارا کانتا کے ڈرامے کلیم کلاسردسو میں نشاۃ الثانیہ کے سفید فام نقیبوں کے خلاف شکایت و نفرت کا ایک دفتر نظر آتا ہے۔ ازمنہ وسطی کی تہذیب کے زوال پر شدید المیاتی احساس کے نقوش غالب کے خطوط، واحد علی شاہ اختر کی مثنوی، حزن اختر اور منیر شکوہ آبادی کی مثنوی، معراج المصاہین، شاہ ظفر کی غزلوں، دلی مرحوم پر مرثیوں کے مجموعے نغان دہلی (اشاعت 1861ء) اور اس عہد کے متعدد اخبارات و رسائل میں ملتے آتے ہیں۔ شکست کی اذیت نے اپنی تہذیبی روایت کی انفرادیت و طہارت کا شعور اور زیادہ گہرا کر دیا تھا اور ایک بڑے حلقے کے لئے ماضی کی حقیقت حال کی بہ نسبت زیادہ اہم اور معنی خیز تھی۔

ایک طرف المیاتی احساس کی یہ شدت اور احتجاج کا یہ شور تھا تو دوسری طرف ہندوستان میں ایک ایسا نیا طبقہ بھی تیزی کے ساتھ ابھر رہا تھا جس کی نظروں میں ماضی کے تمام ذہنی اور معاشرتی امراض

جدیدیت اور نئی شاعری

کے علاج کی خاطر انگریز وسیلہء رحمت بن کر آئے تھے۔ اس طبقے میں سرسید، حالی اور آزاد سے قطع نظر، قوم پرست ہندوؤں کی ایک بڑی تعداد بھی شامل تھی۔ میکاٹے کی 1835ء کی تعلیمی قرار داد نے مشرقی روایت و ثقافت کے خلاف خود ہندوستانیوں میں عصبیت اور ناپسندیدگی کی ایک قوی الاثر تحریک کو آگے بڑھایا۔ اس کا خیال تھا کہ ”ہندوستانی کلچر خرافات اور توہمات کا پختہ رہا ہے اور وہ تاریخ جو تیس فٹ کے اونچے حکمرانوں سے بھری ہوئی ہے اور جن کا دور حکومت تیس ہزار سال تک پھیلا ہوا ہے اور وہ جغرافیہ جس میں تمام سمندر و دریا اور شیرے کے ہیں اس کا پڑھنا محض تضحیح اوقات ہے۔“ (9) میکاٹے نے تو خیر اپنے قومی اور سیاسی مقاصد کے پیش نظر دیو مالا اور سماجی علوم کا حرف امتیاز منانے کی کوشش کی لیکن حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ مغرب پرست ہندوستانی اس کی مصلحتوں سے بے خبر رہے۔ نئی تعلیمی پالیسی کے نفاذ سے پہلے 22 اکتوبر 1832ء کو میکاٹے نے اپنی ماں کے نام ایک خط میں یہ بھی لکھا تھا کہ ”اگر اس تعلیمی پالیسی پر عمل کیا گیا تو ہندوستان میں عیسائیت کو فروغ ہوگا۔“ (10) لارڈ ڈلبوزی کے نام ملکہ وکٹوریہ کے ایک خط (24 نومبر 1854ء) میں یہ جملے بھی شامل تھے کہ ”ہندوستان میں ریلوے کی ترقی بڑی دور رس تبدیلیاں پیدا کرے گی اور تہذیبی ارتقاء کا موثر وسیلہ بنے گی اور بالآخر عیسائیت کی تبلیغ، جس کی رفتار ادھر بہت سست رہی ہے، ریلوے کے ذریعے تیز تر ہو جائے گی۔“ (11) نئی تعلیمی پالیسی کا نصب العین، میکاٹے ہی کے الفاظ میں، ایک ایسے طبقے کی تشکیل تھا جس کا خون اور رنگ ہندوستانی ہو لیکن جس کا مذاق، نظریے، اخلاقی تصورات اور ذہنی و فکری رویے انگریزی ہوں۔ (12) ہر محرومی اپنی خلائی کا جواز بھی پیدا کر لیتی ہے۔ چنانچہ انیسویں صدی کی سیاسی شکست کے سلسلے میں ہندوستانیوں کے ایک حلقے سے یہ آواز اٹھتی ہے کہ ہندوستان اپنی تاریخ کے مختلف ادوار میں گر چہ مسلسل انقلابات کی زد پر آتا رہا اور ہندوستان کے سیاسی نیز اقتصادی ڈھانچے پر شدید ضربیں پڑتی رہیں پھر بھی اس ملک میں اپنے آپ کو تہذیبوں سے ہم آہنگ کرنے کی زبردست استعداد ہے اور تبدیلیوں کے مثبت عناصر کو جذب کر کے ہندوستان نے اپنی تہذیبی انفرادیت کو ہمیشہ نئے رنگوں سے سجایا ہے۔ (13) اردو بند و گھوٹ نے اپنی کتاب ”ہندوستانی ثقافت کی بنیادیں“ میں اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ انگریز جس جدید طرز فکر اور نئی روشنی کے مفسر تھے، اس کے فیضان کا سرچشمہ حقیقی ہندوستان ہی کی قدیم تہذیب تھی جو بیرونی حملہ آوروں کے ساتھ ہندوستان سے باہر پہنچی اور پھر زماں کی ایک دائرہ کار لہر انیسویں صدی میں انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ اسے دوبارہ ہندوستان لے آئی۔ ظاہر ہے کہ یہ طرز نظر بھی محض جذباتی ہے جس کی کوئی عقلی توجیہ ممکن نہیں۔ لیکن جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے تناظر میں خود اپنی روایت سے بے

جدیدیت اور نئی شاعری

عربی ہا انسر بھی ایک وسیع الاثر حصے کی طرف سے نیم جذباتی ہی سطح پر ہوا۔ مغربی افکار و علوم کی شہرت میں نہادوں کی یہ لازمی کارآمد ثابت ہوئی۔ نئے علوم کی خیر و کن روشنی سے قطع نظر، اس مزوری ہا ایک اور پہلو یہ ہے کہ مادی تاریخ اور تہذیب کے باہمی امتیاز کا شعور اپنی مرعوبیت کے باعث ختم ہو گیا اور ارتقاء مفہوم صرف سماجی ترقی سے وابستہ ہو گیا۔ خود غالب جو مغلیہ دور کی اشرافیت کے مایوس ترین ترکان تھے اور محبت شب کی شمع خاموش سے خود سر بہ زمرہ لغزوں، طائر کی مثال پرواز کرتے ہوئے حروف اور چراغ کے بغیر بقعہ نور بنے ہوئے شہر کے طلسم سے مسحور ہو گئے۔ آئین روزگار کی ہیئت مسمرہ بن گئی اس آئین کی ترتیب، تشکیل کے عناصر کی قدر شناسی سے پہلے اس کا تجزیہ بھی نہ ہوئی تھی۔ ۱۹ویں صدی کے تمدنی معیار اور ارتقاء پذیر شعور کا اصل تقاسم یہی ہے کہ آئین روزگار کے تجزیہ میں نظام سماج پر نظام مل کے تساوہ ایک کل کی حیثیت دے دی گئی۔ چنانچہ اس تجزیے کے نتائج بھی مکمل انصوری صداقتوں تک لے گئے۔ 15 اکتوبر 1869ء کو سر سید نے لندن سے علی گڑھ کے مختلف مدارس کی ایک خط میں لکھا تھا

ہم جو ہندوستان میں انگریزوں کو بد اخلاقی کا بھرم ظہر اکر (اگرچہ اب بھی میں اس الزام سے ان کو بری نہیں کرتا) یہ کہتے تھے کہ انگریز ہندوستانیوں کو باطل جانور سمجھتے ہیں اور نہایت ذلیل مانتے ہیں، یہ ہماری غلطی تھی۔ وہ ہم کو سمجھتے ہی نہ تھے بلکہ درحقیقت ہم ایسے ہی ہیں۔ میں بلا مبالغہ نہایت سچے دل سے کہتا ہوں کہ تمام ہندوستانیوں کو اسی سے لے ادنیٰ تک، اس سے لے کر غریب تک، عام سے لے کر جاہل تک انگریزوں کی تعلیم و تربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے جیسی نہایت لائق اور خوبصورت آدمی کے سامنے نہایت میلے پتیل جانور (14)

مادی ترقی کا ہر تصور اپنے زمانی پس منظر میں نمایاں ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کی تجدید پرستی بھی سامانی عقلیت سے، دانشگری اور اپنی ترقی پسندی کے باوجود، اپنے زمانے کے حصار سے باہر نکل نہیں سکی۔ اس کی ساری توجہ پوری مسائل کی طرف رہی۔ ان مسائل کے حل کے لئے جو صورتیں اختیار کی گئیں ان میں ذہنی عظمت کا رنگ بہت واضح ہے۔ اس نے نہ صرف یہ کہ انسان کے جذباتی تقاضوں پر اس کے سماجی تقاضوں کو ترجیح دی بلکہ یہ بھی ہوا کہ انسان کو سمجھنے کے لئے اس کی جبلتوں، اس کی نفسیاتی پیچیدگیوں، اس کے حواس کے ظاہریات، اس کی شخصیت کے بنیادی تضادات کے بجائے اس کی معاشرتی سچائیوں کو سمجھنا

جدیدیت اور ترقی شاعری

ان کے جبر کو تسلیم کرنا اور ان کی عاید کردہ ذہنی شرطوں کے مطابق ایک تعلیمی سانچے میں خود کو محسوس کرنا، ماضی قرار دے دیا گیا۔ مقصد یہ تھا کہ اپنی انفرادیت سے دست بردار ہو کر تہذیبی تبدیلیوں کی حقیقت پر ایمان لایا جائے۔ انسان کی باطنی جدوجہد اور جذبہ و فکر کی آویزش کو قی تہذیب کے مضیات حاصل کرنے اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی خاطر نظر انداز کر دیا جاے اور اس کے سبب میں انفرادی آزادی سے محرومی کو ترقی کا ناگزیر عمل سمجھ کر انگیز کر لیا جاے۔ اس میں شک نہیں کہ انگریز دور جہد میں ترقی اور تہذیبی کی علامت بن چکے تھے اور انہیں تاریخ کے معماروں کی حیثیت بھی حاصل ہو گئی تھی۔ لیکن ہندوستان کے نئے تعلیم یافتہ طبقے نے جس شد و مد کے ساتھ ان کی تہذیبی برتری کا اعلان کیا اس میں حقائق کے دانش جو پانہ مطالعے سے زیادہ فوری مقاصد کے حصول اور ذہنی کم مائی کے شلست خوردہ احساس کا دخل تھا۔ آزادانہ ذہنی تجسس کے راستے اس نفسیاتی مرغوبیت کے سبب اگر مسدود نہیں تو دشوار ضرور ہو گئے تھے۔ انگریزی حکومت کے قیام سے بہت پہلے ایسٹ انڈیا کمپنی کے دائرہ اثر میں آسمت کے ساتھ ساتھ ہندوستانیوں میں ذہنی ہزیمت کے آثار بھی نمایاں ہوتے جا رہے تھے۔ 1812ء میں برطانوی پارلیمنٹ نے جب کمپنی کو ہندوستانی علوم و ادبیات کی اشاعت کے لئے ایک لاکھ روپے کی رقم دی تو اس کے خلاف احتجاج کی پہلی آواز ایک ہندوستانی ہی کی طرف سے اٹھی۔ راجہ رام موہن رائے نے کمپنی کے سامنے اس موقع پر یہ درخواست پیش کی کہ:

ہمیں پوری امید تھی کہ یہ روپیہ ہندوستانیوں کو مختلف علوم جہد یہ سے روشناس کرانے کے لئے ذہین اور قابل یوروپین اساتذہ پر خرچ کیا جائے گا۔ لیکن اب ہمیں معلوم ہوا کہ ہندو پنڈتوں کی نگرانی میں ایک سنسکرت مدرسے کے قیام کے سلسلے میں حکومت یہ روپیہ خرچ کر رہی ہے۔ ایسی تعمیر پر جو ہندوستان میں پہلے ہی سے رائج ہے۔ سنسکرت زبان جو اتنی مشکل اور دقیق ہے کہ اس کے سیکھنے کے لئے انسان کی پوری عمر درکار ہے۔ کبھی جانتے ہیں کہ اس زبان نے صدیوں تک ہندوستان کے لئے صحیح علم کے حصول کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کیں۔ افسوس ناک حد تک اس زبان نے ذریعے جو علم حاصل ہو سکتا ہے اس کی قیمت اس کوشش اور ریاضت کے مقابلے میں کہیں کم ہے جو اس زبان کے سیکھنے میں صرف کی جاتی ہے۔ (15)

میکائے کی تعلیمی پالیسی کی مصلحتوں سے قطع نظر، راجہ رام موہن رائے اور میکائے کے ذہنی

روپے میں مماثلت کا پہلو بہت صاف ہے۔ ہندوستان کے ایک با اثر طبقے کی ذہنی رضا مندی کے بغیر اس کی پالیسی کا اطلاق اتنی آسانی سے ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ اس معاملے میں میکالے اور ہندوستان کے مغرب پرست طبقے دونوں کے یہاں فطری انسان کے بجائے محض عقل پرست انسان کی طرف توجہ دکھائی دیتی ہے اور چونکہ فکر کہ مادی عقلیت سے لازمی طور پر مربوط قرار دے دیا گیا، اس لئے میکالے اور ہندوستان کے مغرب پرست طبقے دونوں کے نزدیک تہذیب و ترقی کا معیار مادی ترقی سے مشروط ہو گیا۔ انسانی شخصیت کی نامائی اور غیر عقلیت کا سبب محض سماجی نظام کی نامائیوں میں ڈھونڈا جانے لگا اور ساری کوششیں ایک ایسے نظام کی تشکیل کے لئے وقف کر دی گئیں جو مغربی تہذیب کے معیاروں سے ہم آہنگ، یا دوسرے لفظوں میں لحاظ سے مکمل ہو۔ نئے انسان کی پہچان یہی سمجھی گئی کہ وہ خارجی تہذیبوں کے آئینے میں نیا دکھائی دے۔ مذاہب اور پرانی روایتوں کے مطابق معیاری انسان ایک اخلاقی وجود ہوتا تھا اور اس اخلاقی وجود سے ہمکناری کی خاطر اسے ایک معینہ نظام اقدار کی روشنی میں صراطِ مستقیم کی دریافت کرنی ہوتی تھی تاکہ وہ اپنے وجود کی تکمیل کر سکے۔ تکمیل ذات کے اس سفر میں اسے حیاتیاتی وجود کی حدود سے آگے بھی جانا ہوتا تھا۔ نئی روشنی نے اس کے گرد عقلیت کا حصار کھینچ دیا اور اس کے ہر فکر و عمل کا پیمانہ مادی ترقی کو تصور کر لیا گیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اب آدمی کا قد گھٹ کر رہ گیا اور آدمی بہت زیادہ آسان، زیادہ سہل، زیادہ حقیقت پسند اور اسی تناسب سے زیادہ بے نی اور بیچ ہو کر رہ گیا۔ (16)

میکالے کی تعلیمی پالیسی کے نفاذ کے بعد ہندوستان میں جس ذہنی زندگی کو فروغ کی راہ ملی اس کا ایک رخ، کبر کے اشعار میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ عقلیت کے ہاتھوں متشکل ہونے والے معاشرے میں انسان کے نفسیاتی اور جذباتی مسائل کا احساس بھی اس رخ میں شامل ہے۔ لیکن بالعموم اسے محض قدامت پرستی سے تعبیر کیا گیا۔ اس معاشرے اور ذہنی فضا کے آزادانہ تجزیے کے لئے جس معروضی فاصلے کی ضرورت تھی، اس سے مغرب پرست طبقہ اور مغربیت کے مخالفین دونوں دور رہے۔ لیکن قدروں کے تصادم اور شکست و ریخت کی دھند چھٹنے کے بعد، میکالے کی تعلیمی پالیسی کے قیام کا متوازن تجزیہ ہونے پر جو نتائج سامنے آئے ہیں، ان کا ایک نقش تو یہ ہے کہ انگریزی علوم کی اشاعت کے بغیر ہندوستان میں خود اپنی روایت کی نئے سرے سے تعین دشوار تھی، یا یہ کہ انگریزی تعلیم و تہذیب کے فروغ نے ایک نئی مشرقیت کی داغ بیل ڈالی، یا یہ کہ ہندوستان میں قومیت کے ایک نئے شعور کی اشاعت انگریزی تعلیم کے ذریعے ممکن نہ تھی، یا یہ کہ مغربی اثرات کو جذب کر کے ہندوستان نے اپنی تہذیبی انفرادیت میں ایک نئے رویے کا اضافہ کیا، یا یہ کہ انگریزوں کے مقاصد گرچہ سیاسی اور قومی تھے لیکن بالواسطہ طور پر وہ ہندوستان

میں رتقا کے ایک نئے تصور کی ترویج میں معاون بھی ہوئے۔ دوسری طرف یہ بھی محسوس کیا گیا کہ میکا کے کی تعلیمی پالیسی ایک اندھے اور ادھورے تہذیبی معیار کا سرآغاز تھی۔ مولوی عبدالحق نے اس پالیسی کے قیام کو شرقی روایات اور علوم کی بنیادیں اجاڑنے کی کوشش کہا ہے۔⁽¹⁷⁾ لالہ لاجپت رائے کے نزدیک یہ تسلط ایک لعنت تھا۔⁽¹⁸⁾ اور ہمایوں کبیر اسے مغربی عقلیت کے ہاتھوں ہندوستان کی روحانی شکست سے تعبیر کرتے ہیں۔⁽¹⁹⁾

تاریخ میں مرکز جو اور مرکز گریز قوتیں ہمیشہ ایک ساتھ سرگرم ہوتی ہیں۔ یہ مختلف الجہات دھارے ایک دوسرے کو کاٹتے بھی ہیں اور کبھی ایک دوسرے سے دامن بچا کر الگ بھی نکل جاتے ہیں۔ تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے دور میں بھی یہی پیچیدہ مظہر سامنے آتا ہے۔ نئے علوم و افکار کی ترویج نے ایک خاصے بڑے طبقے کی نگاہوں میں ماضی کے علمی ورثے اور تہذیبی قدروں کو بے وقعت کر دیا اور ”پیروی مغربی“ کی لے تیز کر دی۔ چنانچہ 1835ء میں قائم ہونے والی ایجوکیشنل کمیٹی نے جس کا اولین مقصد سنسکرت اور عربی کتابوں کی اشاعت و طباعت کا اہتمام تھا، اب اپنی ساری کارکردگی انگریزی زبان، علوم اور ادبیات کی توسیع و ترویج کے لئے وقف کر دی۔ 1841ء میں پرنسپ، ملٹ اور سدر لینڈ کی قیادت میں دہلی مجلس کے نام سے جس ادارے کی تنظیم کی گئی تھی اس نے صرف ایسی کتابیں تیار کرنا شروع کر دیا جو نئی اخلاقیات اور ذہنی اقدار کو فروغ دے سکیں۔ ورثہ کیورٹرانسلیشن سوسائٹی نے انگریزی کتابوں کے ترجمے کا کام تیز کر دیا اور اردو، بنگال اور ہندی میں نئی نئی کتابیں شائع ہونے لگیں۔ ان سرگرمیوں کے باعث علاقائی زبانوں کو پنپنے میں خاصی مدد ملی۔ چھاپے خانے اور طباعت کی سہولتوں میں اضافے نے صحافت کی ترقی میں بھی مدد دی۔ 1875ء میں ہندوستان کے مختلف علاقوں میں شائع ہونے والی ہزارہا کتابوں اور رسائل کے علاوہ صرف اخبارات کی تعداد چار سو اکیاسی تک پہنچ گئی تھی۔⁽²⁰⁾ دوسری طرف مذہبی اور سماجی فکر کی تشکیل جدید کا سلسلہ شروع ہوا۔ بظاہر یہ ماضی کو نئے معنی سے ہم کنار کرنے کی کوشش تھی۔ مذہبی اور سماجی اصلاح کے نام پر جو انجمنیں سامنے آئیں، ان میں مرکزی نقطہ اصلاح و تعمیر کا جذبہ تھا لیکن ان انجمنوں کے منشور میں بیک وقت ایسے عناصر کا سراغ ملتا ہے جو متضاد ذہنی رویوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ قدیم و جدید کے دورا ہے پر ایک شدید ذہنی اور جذباتی کشمکش انیسویں صدی کے تمام مصلحین کے یہاں نظر آتی ہیں وہ اپنے جذباتی تقاضوں یا مجبوریوں کے باعث مذہب سے کنارہ کش بھی نہیں ہو سکتے تھے اور اسے طبعیات کے اس دائرے میں اسیر بھی کرنا چاہتے تھے جہاں ہر حقیقت کا جواز منطق اور استدلال یا نئی عقلیت میں دریافت کیا جاسکے۔ راجہ رام موہن رائے نے 1828ء میں برہمو

راج کی بنیاد نہ تھی۔ انہیں مذہب سے گہری دلچسپی تھی، علی الخصوص مذاہب کے تقابلی مطالعے سے۔ اس کے ساتھ وہ جمہوریت کے پرستار بھی تھے۔ چنانچہ اسپین کے باشندے جب آئینی حکومت کے قیام میں کامیاب ہوئے تو رام موہن رائے نے اس واقعے کی خوشی میں ایک جشن کا اہتمام بھی کیا تھا۔ نئے تعلیم یافتہ ہندوستانیوں میں وہ پہلے شخص تھے جنہوں نے حتی الوسع عقیدے کو عقل سے ہم آہنگ کرنے کی بنیاد ڈالی۔ انہیں کی کوششوں سے بیواؤں کی دوبارہ شادی کا رواج عام ہوا۔ داشتائیں رکھنے یا ایک سے زیادہ شادیاں کرنے کی رسم ختم ہوئی۔ سنی کا انسداد ہوا اور سمندر پار سے واپس آنے والے ہندوؤں میں کفرہ ادا کرنے کی بدعت میں کمی آئی۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام کوششیں عقیدے سے انسلاک کے باوجود ایک طبعی دائرے میں ردش کرتی ہیں۔ ان میں جس رشتے کا احساس غالب نظر آتا ہے وہ، وہی ہے مابعد الطبیعیاتی نہیں۔ سی لئے انہیں عقل کی تائید حاصل ہے۔ لیکن غیر عقلیت کا عنصر قدم قدم پر عقل کے سفر میں مزاحم ہوتا ہے۔ اسے جذبے کا نام دیا جائے یا احساس کا یا واجبے کا، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ انسان کی جذباتی اور جسمی مجبوریوں اسے بعض اوقات ایسے سوالات کی زد پر لاتی ہیں جن کی عقلی توجیہ ہی دشوار ہوتی ہے۔ دونا مونا تو اس شخص کو غیر آدمی سے تعبیر کرتا ہے جو آنکھیں بند کر کے عقل کی آمریت کو تسلیم کر لے اور محض ایک نظریے یا شے کی صورت میں علمی اور سائنس مباحث کا موضوع بن جائے۔ وہ عقل اور جذبے کے تصادم میں مغایمت کی جستجو کو سعی لا حاصل سمجھتا ہے اور مقدر کی طرح اس تصادم کو قبول کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اس کا یہ اقتباس دیکھئے۔

میں نے کوشش کی ہے کہ نہ صرف اپنی روح بلکہ انسانی روح کو اس کی اسی شکل میں عریاں کر کے پیش کروں، اس سے قطع نظر کہ اس روح کی ماہیت کیا ہے اور آیا اسے دوام ہے یا فنا۔ اور یہ کوشش مجھے اس کرناک منزل میں لے آئی ہے جہاں زندہ احساس اور عقلیت پسند فکر ایک دوسرے سے اس طرح متصادم ہیں کہ ان کے درمیان مغایمت کی کوئی صورت نظر نہیں آتی اور اس منزل میں پہنچنے کے بعد یہ ضروری ہے کہ اس تصادم اور تضاد کو بعینہ قبول کیا جائے اور ان کے ساتھ زندگی بسر کی جائے۔ جذبے اور عقل کا یہ تضاد مایوسی اور کرب کو جنم دیتا ہے اور میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ مایوسی اور کرب کس طرح ایک صحت مند اور توانا زندگی، ایک مؤثر عمل، ایک اخلاقیات، ایک جمالیات، ایک مذہب اور حتیٰ کہ ایک منطق تک کی بنیاد بن سکتے ہیں۔ یہ مقدس کرب اور مایوسی جو فکر اور احساس کے

تصادم سے پیدا ہوتی ہے دراصل وہی زندگی کا المیہ احساس ہے جو کم و بیش پوشیدہ طور پر آج کے متمدن افراد اور اقوام کے شعور کا بنیادی پتھر ہے۔ میری مراد ان افراد اور اقوام سے ہے جو فکر کی حماقت یا احساس کی حماقت کے مرض میں مبتلا نہیں ہیں اور یہ المیہ احساس زندگی کی اولوالعزم مانہ کامرانوں کا سرچشمہ ہے۔ (21)

انیسویں صدی کے مذہبی یا سماجی مصلحوں میں کوئی بھی جذبہ عقل کے تصادم کی پیدا کردہ افسردگی سے دو چار نظر نہیں آتا یا تو مقصد سے والہانہ شیفتگی نے انہیں اس احساس کو زائل کرنے میں مدد دی یا پھر سماجی سرگرمیوں کی مصروفیت میں اپنے جذباتی مسائل پر دھیان دینے اور ان کا اظہار کرنے کی انہیں مہلت ہی نہ مل سکی۔ سماجی اور تہذیبی اصلاح کے شور میں جذبے کی پکار سے وہ بے خبر بھی رہ گئے ہوں تو کچھ عجب نہیں۔ بہر حال، یہ ایک واقعہ ہے کہ رام موہن رائے کی عقلیت کے مقابلے میں دیانند سروسوتی کا آریہ سماج اس عہد کے ہندوستانی معاشرے کی ذہنی اور جذباتی فضا سے زیادہ مطابقت رکھتا تھا۔ آریہ سماج کا قیام 1875ء میں ہوا تھا اور اس کے بانی کا نظریہ یہ تھا کہ مقدس ویدوں میں ہر علمی اور سائنسی تصور کی گنجائش کا پہلو موجود ہے۔ اردو ہند گھوٹس نے بھی دیانند سروسوتی کے اس تصور کی حمایت کی ہے۔ ستیا رتھ پرکاش میں دیانند سروسوتی نے مذاہب کے تقابلی مطالعے کے لئے جن اصولوں کو راہنما بنایا ہے اور انہیں جس طرح برتا ہے، اس سے بجائے خود سائنسی رویے کی نفی ہوتی ہے۔ مثلاً وہ ذات پات کے اختلافات کو کم کرنے، حقوق نسواں کی تائید کرنے اور خدا کی وحدانیت کا تصور عام کرنے میں یقیناً نئی فکر سے استفادے کا ثبوت دیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ بیواؤں کی شادی کی مخالفت کا یہ جواز کافی سمجھتے ہیں کہ قدیم ہندوستان میں اس رسم کا سراغ نہیں ملتا۔ اسی طرح وہ نیوگ کو بھی جائز نہیں کہتے ہیں۔ خدا کو وہ کسی خلاقانہ قوت سے تعبیر نہیں کرتے بلکہ خدا روح اور مادے کی تمام صورتوں کو ابدی اور جادواں تصور کرتے ہیں۔ شکر آچار یہ کے وحدت الوجودی مسلک کی تردید بھی انہوں نے اسی تصور کی بنیاد پر کی ہے۔

اس سلسلے کی تیسری اہم شخصیت وویکا تاند ہیں۔ اولاً وہ برہم سماج کی طرف مائل ہوئے تھے لیکن 1880ء میں رام کرشن سے ملاقات کے بعد انہوں نے رام کرشن کے پیغام کی اشاعت کے لئے پوری طرح خود کو وقف کر دیا۔ 1893ء میں انہوں نے مجلس مذاہب میں شرکت کے لئے شکاگو کا سفر بھی کیا۔ جواہر لال نہرو کے نزدیک وویکا تاند کی شخصیت ایک ایسے پل کی تھی جو ہندوستان کے ماضی و حال کو ایک دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔ رام موہن رائے کی مذہبی فکر دینی اور انسانی رشتوں کے حدود سے آگے

نہیں جاتی۔ دیندہ سرسوتی سماجی سطح پر ترقی پسند اور مذہبی فکر کے اعتبار سے احیا پرست نظر آتے ہیں۔ دویکا نند نے انسان کے مادی اور روحانی تقاضوں کو یکساں اہمیت دینے اور ان میں ایک نئی انسانیت پرستی کے تصوراتی وساطت سے مناسبت کا رشتہ قائم کرنے کی سعی کی۔ رام کرشن مشن کی داغ بیل ڈالتے وقت انہوں نے جو منشور مرتب کیا تھا اس کے نکات حسب ذیل ہیں:

- 1۔ ایک انجمن کی بنیاد ڈالی جائے جس کا نام رام کرشن مشن ہو۔
 - 2۔ اس کا مقصد ہے ان سچائیوں کی اشاعت کرنا جن کو رام کرشن انسانوں کی فلاح کے لئے پیش کرتے تھے اور اپنی عملی زندگی سے جن کی تعلیم دیتے تھے۔ دوسروں کی مدد کرنا تاکہ وہ اپنی زندگی میں اپنے مادی، ذہنی اور روحانی ارتقا کے لئے ان پر عمل کر سکیں۔
 - 3۔ اس کا فرض یہ ہے کہ اس تحریک کے کاموں کو جس کی ابتدا رام کرشن نے کی تھی صحیح جذبے کے ماتحت چلائے تاکہ مختلف مذاہب کے ماننے والوں کے درمیان اس خیال کے ساتھ بھائی چارہ قائم ہو کہ یہ سب ایک ہی لافانی، ابدی مذہب کے مختلف روپ ہیں۔
 - 4۔ اس کام کے طریقے یہ ہیں۔
- (الف) لوگوں کو اس طرح تعلیم دینا کہ وہ ایسے علوم اور سائنس لوگوں کو سکھانے کے قابل ہو سکیں جو عوام کی مادی اور روحانی بہتری میں معاون ہوں۔
- (ب) فنون اور صنعت کی ترقی اور بہت افزائی۔
- (ج) لوگوں میں عام طور سے ویدانتی اور دوسرے مذہبی خیالات پہنچانا اور پھیلانا جس طرح رام کرشن نے ان کی وضاحت کی تھی۔
- 5۔ اس کے عمل کے شعبے دو ہوں گے۔ پہلا ہندوستانی منہ اور آشرم، دوسرا شعبہ ہوگا غیر ملکی جس کا مقصد آپس میں امداد باہمی اور ہمدردی کا جذبہ پیدا کرنا ہوگا۔
 - 6۔ چونکہ مشن کے مقاصد اور نصب العین خالص روحانی اور انسانیت پرستانہ ہیں، اس لئے سیاست سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوگا۔ (22)

ان تفصیلات سے یہ وضاحت مقصود تھی کہ انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے خاکے میں رنگ آمیزی ماضی و حال دونوں نے مساوی طور پر کی تھی۔ اصلاح و ترقی کے نام پر ان میں مفاہمت کی جستجو بھی ہوئی، لیکن ان میں بعض ایسے عناصر بھی شامل تھے جن کا باہمی تضاد بہت نمایاں ہے۔ تاریخ کی تعلیم پسندی اس تضاد سے صرف نظر کرتی ہے اور انیسویں صدی کو روشن خیالی کے ایک ایسے عہد کا نام دیتی

جدیدیت اور نئی شہریت

ہے جس میں صدیوں پرانے اوہام کی شکست ہوئی اور عقاید و توہمات کا ابطال ہوا۔ اگر یہ صداقت ہے تو جزوی، کیوں کہ رام موہن رائے سے دو یگانہ تنگ، مذہب نے انسانی اور عملی پہلو پر ارتکاز ہے باوجود اس کے مابعد الطبیعیاتی عصر کی حقیقت سے انکار کسی کے یہاں نہیں ملتا۔ ان کے یہاں عقیدت کے عنصر میں ذہنی سرزد کی بھی نظر آتی ہے اور روحانیت سے شغف بھی۔ عقیدت ان کی مذہبیت کو نئے معانی سے آراستہ کرتی ہے اور مذہب ان کے لئے ایک نئی انسانیت پرستی کا نظام بن جاتا ہے۔ جذبہ فکری آویزش کا احساس انہوں نے اس لئے عام نہیں ہونے دیا کہ ان کے سامنے فوری ضرورتوں اور مقاصد کا ایک سہ راستہ تھا جسے طے کرنے کے لئے کشمکش کے بغیر رہائی نہ ملتی تھی۔ سرسید کی جدوجہد ایک درحقتہ اودھ بچ کی طرف سے اس کی تنقید یا سرسید کے مذہبی افکار اور ان کے بعض عناصر میں (مثلاً یہ خاصہ بھی) کی طرف سے ان کی مخالفت میں اقدار و افکار کی کشمکش نسبتاً زیادہ واضح ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو اسلام کو وہ محض ایک ذاتی عقیدہ سمجھ کر اسے دینی معاملات سے تعلق نہیں دیتے تھے۔ دوسرے سرسید کی سرگرمیوں کا دائرہ بھی وسیع تر تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اقدار کی کشمکش میں عقیدے اور عقلیت دونوں کی مابیت متاثر ہوئی۔

سرسید کے ذہنی سفر کی سمت واضح اور متعین تھی لیکن اس سفر کی راہ میں جو دشواریاں حال تھیں ان کی بنیادیں محض عصبیت یا ماضی پرستی کے تصور پر قائم نہیں تھیں۔ تاریخ کی جذبہ سے ماری قوتوں کا سامنا سرسید کے مخالف طبقے نے اپنے جذباتی عدم توازن کے باوجود ایک تہذیبی قدرتی حیثیت سے کیا۔ خود سرسید بھی اس قدر کا احساس رکھتے تھے۔ البتہ ان کی فعال شخصیت وقت کی تین جہتوں، یعنی ماضی، حال اور مستقبل میں وحدت کی تلاش سے زیادہ حال اور مستقبل کے باہمی تقابلی کی طرف متوجہ رہی۔

تہذیب الاخلاق کے اجرا یا کمپنی خواستگار ان ترقی تعلیم مسلمانان کی تنظیم کے بعد مسلمانوں کی اعلیٰ تعلیم کے لئے ایک کالج کی تعمیر کے عمل کو معاشرتی احتیاج اور وقت کے اسی تصور سے آئینے میں دیکھنا چاہئے۔ یہ تاریخ کے مادی سفر سے عملی مفاہمت کی ایک مخلصانہ جدوجہد تھی۔ ادب، تہذیب، تعلیم اور سیاست، ان سب کو سرسید نے اپنے عہد کی تاریخ کے حوالے کر دیا۔ اس کوشش میں جذبہ فکری ہر توانائی ارضی حقائق اور زمانہ موجود کی منطق کے سامنے سرنگوں دکھائی دیتی ہے۔ رام موہن رائے، دیانند سہاسی، دو یگانہ اور سرسید، ان سب میں قوم پرستی ایک مشترک قدر کی حیثیت رکھتی تھی۔ البتہ ان کی قومیت کا تصور گہرے فلسفیانہ تفکر، حقائق کے نفاذ کی آگہی اور ماضی و حال کے دوراہے پر گھڑے ہوئے راستہ و ششدر معاشرے کی جذباتی مجبوریوں اور نفسیاتی پیچیدگیوں کے ادراک سے بڑی حد تک ماری ہے۔

دیند اور دویکاتند نے تاریخ کے دائمی تحریک کو ایک دائرے کی شکل میں دیکھا جہاں ماضی، حال اور مستقبل بھی ایک دوسرے کے تعاقب میں سرگرداں تھے۔ رام موہن رائے اور سرسید تاریخ کی سرد مہری کا نسبتاً گہرا شعور رکھتے تھے اور دونوں نے اس حقیقت کی طرف ایک اثباتی رد عمل کا اظہار کیا۔ دونوں کا نقطہ نظر یہی تھا، لیکن وقت کے سیل رواں کی مزاحمت کے بر عمل کا تجزیہ کرتے وقت وقتی مصراع کے دباؤ کی وجہ سے، دونوں جن نتائج تک پہنچے وہ خام اور ادھورے تھے۔ انہوں نے مزاحمت کی ہر کوشش کو اپنے معاشرے کے اجتماعی خوف کی نفسیات کا زائیدہ تصور کیا اور ہر خیال کو عمل کے پیمانے پر جانچنے میں مصروف رہے۔ نین مجموعی طور پر، ان دونوں نے بھی مذہب اور تعقل میں ایک ایسا ربط ڈھونڈنے کی سعی کی جس کے ذریعے تاریخ کے بہاؤ میں پیچھے چھوٹ جانے کے خوف پر قابو پایا جاسکے۔ دونوں تاریخ کی مرکز جو قوتوں کے ہم رکاب رہے۔ مرکز گریز قوتوں کے ادراک میں انہیں نارسائی کا شکار بھی ہونا پڑا۔ تاریخ کے وسیع تر تصور سے وابستہ کئی سوال بے جواب رہ گئے۔ صنعتی معاشرے میں قدروں کے بحران کا جو مسئلہ بیسویں صدی میں سامنے آیا اس کی نمود انیسویں صدی کی اسی بے حجاب عقلیت پرستی کے ہاتھوں ہوئی تھی جس نے مادی قوتوں کے سامنے ہر ڈال دی تھی اور فرد کو معاشرتی میکائیکس کا ایک حصہ بنا دیا تھا۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک، ان کا نیچر کا تصور، ان کی قوی درد مندی، ان کے سماجی پروگرام کے ترکیبی عنصر میں زبان و ادب کو سرسید نے تاریخی ارتقا کے آلہ کار کا جو منصب دینا چاہا اس نے اردو کی ادبی رویت کو ایک نئی قوت بخشنے کے باوجود ادب کے تخلیقی تصور اور اس کے مضمرات سے ہم رشتہ کئی بنیادی سوالات سے اسے بے نیاز رکھا۔ آزاد کی مثنوی خواب امن دیکھنے کے بعد سرسید نے انہیں لکھا تھا کہ ”اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔ جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ اب لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو۔ ضرورت ہے کہ انگریزی شاعروں کے خیالات لے کر اردو زبان میں ادا کئے جائیں۔“ (23)

یعنی جدید ہونے کے لئے صرف اتنا ہی کافی تھا کہ انگریزی خیالات ہندوستانیوں تک پہنچا دیئے جائیں اور نیچر سے مراد یہ تھی کہ انسان کی جذباتی زندگی کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جائیں اور اسے محض ترقی کی ایک ارتقا پذیر شے کے طور پر برتا جائے۔ انگریزی ادب کی مدد سے اردو ادب پیدا کیا جائے یا دوسرے لفظوں میں ایک ایسی ذہنی فضا کی تشکیل ہو جس میں انگریزوں اور ہندوستانیوں کے مابین جذباتی اور فکری اجنبیت کا احساس کم کیا جاسکے۔ جنوری 1865ء میں ”انجمن اشاعت مفیدہ“ کا قیام بھی، جو اپنے ماہانہ رسالے انجمن پنجاب کی اشاعت کے سبب انجمن پنجاب کے نام سے معروف ہوئی،

دراصل ادبی مقاصد کے بجائے سیاسی اور سماجی مصلحتوں کے پیش نظر عمل میں آیا تھا۔ انجمن کے قیام کے وقت جو منشور مرتب کیا گیا تھا اس کا لائحہ عمل یہ تھا:

- 1:- قدیم علوم کا احیاء۔
 - 2:- ویسی زبانوں کے وسیلے سے عام علمی ترقی۔
 - 3:- حکومت کو رائے عامہ سے آگاہ کرنے کے لئے علمی ترقی، معاشرتی مسائل اور لفظ و نسق کے مسائل پر جدول خیالات۔
 - 4:- پنجاب اور ہندوستان کے دوسرے ممالک کے درمیان تعلقات استوار کرنا۔
 - 5:- ملک کی عام شہری ترقی اور شہری لفظ و نسق کی درستی کے لئے کوشاں رہنا۔
 - 6:- حاکم و محکوم میں رابطہ اتحاد و موائست کو ترقی دینا۔ (24)
- انجمن کے قیام کے دو برس بعد 1867ء میں کارساں دہلی نے اس کی سرگرمیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا:

لاہور کی انجمن ڈاکٹر لائٹز کی سعی و جہد کی مرہون منت ہے۔ پچھلے دنوں اس انجمن کے کام کی رفتار ذراست ہو گئی تھی۔ اپریل کے مہینے میں اس انجمن کا ایک عام جلسہ ہوا جس میں مولوی محمد حسین (آزاد) نے، جو اس کے معتمد ہیں، یہ اعلان کیا کہ آئندہ سے انجمن اس کی کوشش کرے گی کہ غرباء کی ضروریات پوری کرنے میں بھی تھوڑی بہت مدد کرے۔ چنانچہ اس کے لئے ایک پروگرام مرتب کیا گیا ہے جس میں سرکاری ہسپتالوں میں مفلوسوں کے ساتھ جو برابر تاؤ کیا جاتا ہے، اس کا تدارک کرنا، افلاس کے باعث جو عورتیں عصمت فروشی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوتی ہیں انہیں اس بے حیائی سے بچانا اور غریب غرباء کے لئے دوا تقسیم کرانے کا انتظام کرنا خاص قابل ذکر باتیں ہیں۔ (25)

انجمن پنجاب کے مناظروں کا سلسلہ 1874ء میں شروع ہوا۔ حالی کے الفاظ میں اس کا مقصد یہ تھا کہ ”ایشیائی شاعری جو کہ درو بست عشق اور مبالغہ کی جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے۔“ (26)

ان مناظروں کے لئے حالی نے برکھارت، نشاط امید، حب وطن اور مناظرہ رحم و انصاف کے نام سے چار نظمیں لکھی تھیں۔ انجمن پنجاب کے محولہ بالا لائحہ عمل کے تناظر میں حب وطن کے یہ اشعار دیکھئے

سب سے آخر کو لے گئی بازی ایک شائستہ قوم مغرب کی
یہ بھی تم پر خدا کا تھا انعام کہ پڑا تم کو ایسی قوم سے کام
ورنہ دم مارنے نہ پاتے تم پڑتی جو سر پہ وہ اٹھاتے تم

اس مثال سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ انجمن پنجاب فی الاصل ایک سیاسی اور سماجی تنظیم تھی اور منظم اس کے ساجی پروگرام کا ایک جزو۔ اسی لئے حالی اور آزاد جدید شاعری کے اصول و معیار کے قیام میں انجمن کے بنیادی مقاصد کی گرفت سے چھٹکارا نہیں پاسکے اور اپنی خارجیت کے باعث یہ مقاصد حالی اور آزاد کی نظموں میں ان کی سالمیت کا حصہ بھی نہیں بن سکے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی بیشتر نظمیں نہ تو مغربی ادب کے معیار کی تشفی کرتی ہیں نہ مشرقی شاعری کی شرائط پوری کرتی ہیں کہ حالی اور آزاد داستانہ طور پر انہیں مشرقی شاعری کی مروجہ روایات سے الگ کرنا ہی چاہتے تھے۔ چنانچہ حالی نے مجموعہ نظمیں ”حالی کے دیباچے کا خاتمہ ان الفاظ پر کیا ہے کہ“ میں اپنے قدیم مذاق کے دوستوں اور ہم وطنوں سے جو کسی قسم کی جدت کو پسند نہیں کرتے معافی چاہتا ہوں کہ اس مجموعہ میں ان کی ضیافت طبع کا کوئی سامان مجھ سے مہیا نہیں ہو سکا اور ان صاحبوں کے سامنے جو مغربی شاعری کی مابیت سے واقف ہیں اعتراف کرنا ہوں کہ طرز جدید کا حق ادا کرنا میری طاقت سے باہر تھا۔“ (27)

آزاد نے نظم آزاد کے سرورق پر یہ اعلان بھی شائع کیا کہ یہ مجموعہ حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے۔ حالی اور آزاد دونوں نے مشرقی شاعری کی روایات سے برأت کا اظہار جس طور پر کیا ہے اس کی نوعیت تخلیقی نہیں بلکہ سماجی ہے۔ اس طرح اپنے ماضی سے ان کا انحراف شعر کی کسی نئی جمالیات کے بجائے ایسے مصالح کا مرکب منہ ہے جو شاعری کے بنیادی مسائل سے لا تعلق ہیں۔ انہوں نے فن کے معیاروں کی تعین میں اظہار کے تجربوں کی تقویم و تفہیم کے ذریعہ اصولوں کی دریافت کے بجائے طے شدہ اصولوں اور سماجی ضرورتوں کو اپنا رہ نما بنایا اور پھر تخلیقی عمل کی پیچیدگی یا انفرادی استعداد کے مطالبات پر غور و خوض کے بغیر ان اصولوں کو ایک کلیے کے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ ان اصولوں کے مطابق شاعری پہلے سے سوچے ہوئے خیالات کو ایسی زبان میں نظم کر دینے کے مترادف ہے جو مبالغے سے پاک اور اصلیت کے ایک مخصوص تصور سے وابستہ ہو۔ شعری تجربے کی طرف ان میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ اس لئے ان کی بیشتر جدید نظمیں کسی شعری تجربے کی ترسیل نہیں کرتیں، اور اس طرح قدیم بیانیہ اصناف یا نظموں کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ان میں خیالات کی ایک نئی انجمن آباد ملتی ہے۔ اسی لئے مغربی ادب کے سلسلے میں جن بکھرے ہوئے خیالات سے حالی اور آزاد متعارف

جدیدیت اور نئی شاعری

تھے انہیں شعری جمالیات کے کسی نئے تصور سے زیادہ تہذیب و ترقی کے ایک نئے تصور کی ترویج میں ادب کی افادیت اور اس کے سماجی رول کے آئینے میں دیکھنا چاہئے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حالی اور آزاد ادب کے حدود، اس کے طریق کار اور مزاج کی نوعیت سے بے خبر تھے۔ اگر ایسا ہوتا تو ان کی نثر و نظم میں معینہ مقاصد کے علاوہ کسی اور خوبی کا گزر نہ ہوتا۔ واقعہ اس کے برعکس ہے چنانچہ حالی اور آزاد کی شاعری کے بعض حصوں سے قطع نظر، ان کے افکار و آراء میں بھی خود ان کے قائم کردہ اصولوں سے انحراف اور کہیں کہیں ایک گہری جذباتی کشمکش کے نشانات ملتے ہیں۔ مثلاً 15 اگست 1867ء کو انجمن پنجاب کے جلسے میں ”نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات“ کے عنوان سے آزاد نے جو خطبہ دیا تھا اس میں ایک طرف تو وہ خیالات کی پاکیزگی اور حقیقت پسندی پر زور دیتے ہیں یعنی افادیت کے تصور کی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرح ادب کو عملی مسائل کے تناظر میں ایک آلہ کار کے طور پر برتنے کی حمایت کرتے ہیں، دوسری طرف شعر کے اسرار اور تخیل سے اس کے انسلاک پر بھی زور دیتے ہیں اور ایک ایسی از خود رنگی اور ربودگی کے حامی نظر آتے ہیں جو انسان کو تخلیقی لمحوں میں زمان و مکان کے حدود سے آگے لے جاتی ہے اور اسے مادی رشتوں کے حصار سے نکالتی ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں کہ ”جنون بھی ایک طرح سے لازمہ شاعری ہے۔ بعض محققوں کا قول ہے کہ دیوانہ اور عاشق اور شاعر کے خیالات بعض بعض مقامات پر متحد ہو جاتے ہیں۔ شاعر کو لازم ہے کہ سب طرف سے مطمئن اور سب خیالات سے منقطع ہو کر اس کام میں متوجہ اور غرق ہو جائے۔“ (28)

یعنی شعر گوئی کے عمل میں اس ہوش مندی سے دور رہے جو اس کے تخلیقی استغراق میں خارج ہو۔ آزاد جب شعر کو گلزار فصاحت کا پھول اور گلہائے الفاظ کی خوشبو کہتے ہیں تو ان کے لئی معیار کا سرا منطقی اثبات پسندوں کی جمالیات سے منسلک ہو جاتا ہے جو لسانی اظہار کی ہر حقیقی ہیئت کو لفظ کی بنیادی صداقت کا تابع قرار دیتے ہیں اور اس طرح شعر کی زبان کو خیالات تک رسائی کے وسیعے کی جگہ اسے ایک مقصود بالذات حیثیت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ آب حیات میں آزاد نے ولی، میر، سودا، میر حسن، ناسخ، آتش اور ذوق کی شاعری پر جو تبصرے کئے ہیں، ان میں اصل الاصول حسن بیان ہے۔ ان میں خیال کی حیثیت ثانوی دکھائی دیتی ہے۔ 1923ء میں بیاض آزاد کے نام سے شرر کے پیش غلط کے ساتھ آزاد کے پسندیدہ اشعار کا جو مجموعہ شائع ہوا تھا اس میں اکثریت ایسے اشعار کی ہے جن میں شعری تجربہ رسمی اور خیال فرسودہ ہے لیکن روغنی مشکل اور زمینیں سنگلاخ ہیں۔ ان اشعار میں اگر کوئی خوبی ہے تو صرف رعایتوں، صنعتوں یا لفظی تناسبات کی ہے۔ (29)

آزاد زبان کے میکائی تصور سے زیادہ اس کے تخلیقی تصور کے قائل تھے اور اسے ”الفاظ کے منتر سے طسمات کے کارخانے تیار کرنے والا جادوگر“ سمجھتے تھے یا ایک ایسا معمار کہ اگر چاہے تو باتوں باتوں میں ایک قلعہ تیار کر دے جو کسی توپ خانے سے نہ ٹوٹ سکے اور چاہے تو ایک بات میں اسے خاک میں ملا دے جس میں ہاتھ ہلانے کی بھی ضرورت نہ پڑے۔ ان کے نزدیک زبان ایک چالاک عیار ہے جو ہوا پر سرد گاتا ہے اور دونوں سے قفل کھولتا ہے اور بند کرتا ہے یا مصور ہے کہ ہوا میں گلزار کھلاتا ہے اور اسے پھول، گل، طوطی و بٹبل سے سجا کر تیار کر دیتا ہے۔ (30)

آزاد کے ان الفاظ سے ظاہر ہے کہ وہ زبان کو خیالات کے قاصد محض سے ارفع تر رہتے دیتے تھے اور زبان سے تخلیقی استعمال کو ایک ایسے محشر خیال کی صورت مری کا وسیلہ جانتے تھے جس کی بنیادیں ارضی صداقتوں سے بلند تر سطح پر استوار ہوتی ہیں۔ ’سند ان فارس‘ میں آزاد نے زبان کے طبیعی، جغرافیائی اور تہذیبی رشتوں سے مفصل بحث کی ہے اور اس کی تخلیقی اثر پذیری کو وہ انہی رشتوں کا عطیہ سمجھتے ہیں۔ انجمن پنجاب کے خطبے میں بھی آزاد نے اس واقعہ پر رنج کا اظہار کیا تھا کہ ”اردو کے مالکوں نے ہندی بھاشا کے خیالات جو خاص اس ملک کے حالات کے بموجب تھے، انہیں بھی مٹا دیا۔“ مطلب یہ ہوا کہ فکری روایت اور لسانی روایت کا تعلق ناگزیر طور پر ملکی اور قومی مزاج و طبع سے ہوتا ہے اور اس سے انقطاع ان کے نزدیک کارِ سعادت نہیں تھا۔ یہ رویہ آزاد کی شخصیت کے فطری آہنگ کی بازگشت ہے۔ لیکن دوسرے ہی لمحے میں نہیں خیال“ تا ہے کہ حالات کے تغیر کے ساتھ فطری زندگی کا خاکہ بھی بدلنا ضروری ہے اور اسے ان تغیرات سے ہم آہنگ بھی کرتا ہے تو اسی خطبے میں وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ”نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں۔ ہاں ان صندوقوں کی کنجی انگریزی دانوں کے پاس ہے“ اور اگرچہ اردو شاعری نے ”اپنے بزرگوں سے لے لے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث پائے لیکن کیا کرے کہ خلعت پر اسنے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔“ یہ بات تو غالب بھی سمجھتے تھے کہ شاعری صنعت مری نہیں بلکہ معنی آفرینی ہے لیکن معنی آفرینی کا عمل بہر صورت لسانی صداقت کا پابند ہے اور یہ صداقت بھی شاعری میں لفظ کے رسمی اور کاروباری اظہار کے بجائے اس کے تخلیقی اظہار کے عین سے نمودار ہوتی ہے۔ چنانچہ شاعر سے زبان کے تقاضے کچھ اور گہرے اور پر پیچ ہو جاتے ہیں۔ آزاد کے نظریے کا بنیادی نقص یہ ہے کہ وہ خیالات کو تاریخی تبدیلیوں سے مشروط قرار دیتے ہیں اور اسی میزان پر حسن کاری کی قدر و قیمت کا تعین بھی کرتے ہیں لیکن جیسا کہ گرین نے کہا ہے ”مافیہ یا موادنی نفسہ“ کسی فن پارے کی قیمت میں اضافے کا سبب نہیں بنتا۔ اصل چیز اس مواد کی فنی تعبیر ہے۔ فنی تعبیر ہی

کی مدد سے شاعر چھوٹے سے چھوٹے خیال کو ایک وسیع تر انسانی تناظر عطا کرتا ہے۔ (31)

یہ بھی صحیح ہے کہ معنی خیز شاعری معنی خیز خیال کے بغیر وجود میں نہیں آتی، لیکن اسی سے ہی خیال فنی تعبیر کی اعلیٰ صلاحیت کے بغیر شعر بننے سے قاصر رہ جاتا ہے۔ خود آزاد اثر سے خالی شعر کو کلام موزوں سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور اسے ایسا کھانا سمجھتے ہیں جس میں کوئی مزہ نہیں (ظلم آزاد ص 5) شعر میں یہ اثر انگیزی محض خیال کی کرشمہ سازی کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ قدما کی شاعری پر آزاد کا اعتراض یہ تھا کہ انہوں نے اردو زبان کو ”عبارت کا زور، مضمون کا جوش و خروش اور لطائف و صنائع کا سامان“ سب کچھ دیا لیکن وہ تمام چیزیں اب ”چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئی ہیں اور

مضامین عاشقانہ ہیں جس میں کچھ دھل کا لطف بہت سے حسرت و ارمان، اس سے زیادہ ہجر کا رونا، شراب، ساقی، بہار، خزاں، فلک کی شکایت اور اقبل مندوں کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خیالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے پیچیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ عقل کام نہیں کرتی۔ وہ اسے خیال بندی اور نازک خیالی کہتے ہیں اور فخر کی موچوں پر تاؤ دیتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ ان محدود دائروں سے ذرا بھی نکلنا چاہیں تو قدم نہیں اٹھا سکتے۔ یعنی اگر کوئی واقعی سرگزشت یا علمی مطلب یا اخلاقی مضمون نظم کرنا چاہیں تو اس کے بیان میں بد مزہ ہو جاتے ہیں اور یہ شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اگر آزادانہ کی گئی تو ایک زمانہ ایسا آئے گا، جب اردو زبان شاعری کے نام سے بے نشان ہوگی اور اس فخر آبائی اور بزرگوں کی کئی سے محروم ہونا بڑے افسوس کا مقام ہوگا۔ (32)

اس اقتباس کے آخری جملے سے یہ صاف ظاہر ہے کہ آزاد کا اعتراض دراصل اس شاعری پر تھا جو رسمیت زدگی کا شکار ہو چکی تھی اور کسی تخلیقی تجربے کا اظہار ہونے کے بجائے چند رائج الوقت مضامین کی تکرار تک محدود تھی۔ لیکن ان الفاظ سے آزاد کے قائم کردہ جن معیاروں کا سراغ ملتا ہے یعنی

- 1۔ شاعری میں مطالب خیالی نہ ہوں۔
- 2۔ استعارے پیچیدہ اور بعید از عقل نہ ہوں۔
- 3۔ واقعی سرگزشت یا علمی مطلب یا اخلاقی مضمون نظم کیا جائے۔ ان کی منطق صریحاً شعری طریق

جدیدیت اور نئی شاعری

نئی کرتی ہے اور فنی اظہار کی نوعیت سے عدم مطابقت کا ثبوت دیتی ہے۔ اس کے علاوہ خود آزاد، آراء، طبع اور تصور فن کا تضاد بھی اس منطق سے ابھرتا ہے۔ ایف۔ آر۔ لیوس نے انگلستان کے رومانی شعراء کا ذکر کرتے ہوئے ایک معنی خیز حقیقت کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ان شعراء کی صراحت کرتا ان کی خاطر ترجمانی کا خطرہ مول لینا ہے کیوں کہ ان کی خلاقانہ قوت کا دار و مدار ان کے مبہم ہونے میں ہے۔ (33)

نئے خیالات سے جاتی اور آزاد کی وابستگی اکتسابی اور ان کے عہد کے غالب رجحانات سے ایک شعوری رابطے کا نتیجہ تھی۔ اقبال بھی وابستگی کے شاعر تھے اور اپنے عقیدے سے ان کا رشتہ محض شعوری نہیں تھا اور ان کے خون میں حل ہو کر ان کی شخصیت کا ایک ناگزیر حصہ بن چکا تھا۔ لیکن اقبال گرچہ شاعری کو قوت تک "چند منہد مطالب خیالات" پہنچانے کا وسیلہ سمجھتے تھے، پھر بھی انہوں نے فکر اسلمی کی تخلیقات جدید کے سلسلہ، خطبات میں علم اور روحانی حال و وجدان کے سوالات سے بحث کرتے ہوئے شعری فکر کو منفذ و قرار دیا ہے اور اسے تشبیہ، تمثیل اور ابہام سے مشروط بھی کیا ہے۔ شاعری، فلسفہ اور مذہب کے روابط، ان کے باہمی اشتراک و امتیاز اور ان کے اسرار کا احاطہ کرتے ہوئے اقبال نے ان تینوں کو اس حد تک تو مماثل کہا ہے کہ ان میں سے ہر ایک انسان اور اس کی کائنات آب و سراب میں اس کی حیثیت اور مظاہر سے اس کے رشتوں کی حقیقت کو مطالعے اور فکر کا موضوع بناتا ہے۔ لیکن اقبال نے اس ابہم نکتے کی طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ ان کے درمیان امتیاز کی بنیاد ان کے اپنے اسالیب فکر و اظہار ہیں۔ نئی توقع یہ مسند شاعری کے بنیادی مطالبات سے تعلق رکھتا ہے۔ آزاد کی اصلاح پسندی ان مطالبات سے روگردانی کرتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی جدید نظموں، مثلاً شب قدر، صبح امید، حب وطن، خواب امن، وداغ انصاف، گنج قناعت، ابر کرم، زمستان، مصدر تہذیب شرافت، معرفت الہی، اولوا عزمی، سلام حبیب، جسے چاہو سمجھ لو۔ جغرافیہ طبعی کی پسیلی، مبارکباد، جشن جوبلی، محنت کرو اور نو طرز مرصع میں خیالات اور موضوعات کی رنگارنگی حقیقت پسندی اور علیست یا اخلاق پرستی کے باوجود اس داخلی بیچن کی شدید کمی محسوس ہوتی ہے جو خیال کو تخلیقی اور ذاتی تجربے سے منور کر سکے۔ ان میں فکر اور اظہار کی شویت نمایاں ہے۔ ایک موضوع کی گرفت کے باعث ان نظموں میں فکری وحدت تو مل جاتی ہے لیکن کسی جمالیاتی کل کا نشان نہیں ملتا۔ مظاہر فطرت سے لگاؤ کی وجہ سے آزاد نے اچھے قلمی مرتفعے بھی پیش کئے ہیں اور ان میں بقول مولانا صلاح الدین ہماری چشم تماشا کے لئے ہزار جلوے بے نقاب دکھائی دیتے ہیں۔ (34)

جدیدیت اور نئی شاعری

پھر بھی ان مرقعوں کو شعر کہنے کا جواز بجز کلام کی موزونیت کے کچھ اور نہیں۔ یہ نظمیں نئے خیالات کی کامرانی لیکن تخلیقی تجربے اور فن کی نارسائی کی مثالیں ہیں۔ 'جغرافیہ طبعی کی پہیلی' میں آزاد نے ہیئت کا ایک ادھورا تجربہ کرنے کی سعی کی بھی تو بچوں کے لئے، چنانچہ اس کے اثرات عام نہ ہو سکے۔ البتہ ان کے خیالات اخبار "آفتاب پنجاب" کے ذریعہ جب دوسروں تک پہنچے تو تجربوں کی طرف میلان کی اکا دکا مثالیں بھی سامنے آئیں۔ 1867ء میں اسماعیل میرٹھی نے انگریزی کی چار نظموں کو کپڑا، ایک قانع مفلس، موت کی گھڑی اور قادر ولیم کے نام سے اردو کا لباس پہنایا۔ حالی نے 1872ء میں ایک انگریزی حکایت کی بنیاد پر "جواں مردی کا کام" نامی نظم لکھی۔ اسماعیل میرٹھی نے 'تاروں بھری رات' اور 'چڑیا کے بچے' میں بے قافیہ نظم کا تجربہ کیا۔ ان میں Run on lines کے اولین نقوش بھی ملتے ہیں۔ (35)

اور ہر مصرعہ دوسرے مصرعہ سے مربوط اور اپنے ماقبل کی توسیع کرتے ہوئے مابعد میں ضم ہوتا دکھائی دیتا ہے ان نظموں میں ایک مرکزی وحدت کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن یہ وحدت مفہوم و معنی کے حوالے سے پیدا ہوئی ہے اور اپنے لمحہ بہ لمحہ یا مصرعہ بہ مصرعہ پھیلاؤ کے باوجود اس نامیاتی عمل سے عاری ہے جو ہیئت اور خیال کے امتزاج باہمی کے بعد ایک فطری آہنگ سے ہمکنار ہوتا ہے۔ ان سے نہ تو حسن معنی اور حسن بیان کی وحدت کا تصور عام ہو سکا اور نہ ہی صنعت گری کے میلان کی مقبولیت کے باعث ان تجربوں کو قابل اعتنا سمجھا گیا۔

حالی نے اپنے قلمی شعر کی طرف خطاب میں شعر کی دلگدازی، راستی اور سادگی کو فن کا معیار بنایا ہے۔ مقدمے میں سادگی، اصلیت اور جوش (Simple, Sensuous and Passionate) کا ترجمہ اسی معیار کی تشریح ہے۔ جان اسٹوارٹ مل، میکاٹے اور ملٹن کے ساتھ ساتھ حالی نے اجمعی، غلیل بن احمد اور زبیر بن ابی سلمیٰ کے حوالے بھی نقل کئے ہیں۔ مشرق و مغرب کے ادبی معیاروں میں مغایرت کی جستجو انہوں نے اخلاقیات کی بنیاد پر کی ہے۔ وزن اور قافیہ کو وہ شعر کی دلفریبی اور دلکشی کی اساس بھی سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ مناسب وزن اختیار کرنے سے نظم کی دلفریبی میں اضافہ ہوگا۔ (36)

لیکن پھر نئے خیالات کے سحر سے متاثر ہونے کے بعد انہیں قافیہ ادائے مطلب میں خلل اندازی کا سبب نظر آتا ہے:

قافیہ بھی ہمارے ہاں شعراء کے لئے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسا

۔۔۔ ان میں سے حقیقت وہ بھی نظم ہی نے لئے ضروری ہے نہ شعر کے لئے۔
 ۔۔۔ میں سمجھا ہے کہ یونانیوں سے ہاں قافیہ بھی (مثلاً وزن سے) ضروری
 نہ تھا اور مشرقی نامی ایک پارسی شاعر کا ذکر کیا ہے جس نے ایک کتاب میں
 اسی غیر مقفی جمع کئے ہیں۔ یورپ میں بھی آٹھ بلینک درس یعنی غیر مقفی نظم
 کا بہت مقفی سے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن
 بڑھا دیتا ہے جس سے اس کا سننا کانوں کو نہایت خوشوار معلوم ہوتا ہے اور اس
 کے یہ مٹنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیب کہ
 شعر کے ہر لے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اس پر
 رایت اضافہ فرمائی ہے، شاعر کو بلاشبہ اس سے فرائض ادا کرنے سے باز رکھتا
 ہے۔ اس طرح نتائج لفظی معنی کا خون کر دیتی ہے۔ اسی طرح بلکہ اس سے بہت
 زیادہ قافیہ کی قید اس کے مطالب میں خلل انداز ہوتی ہے۔ (37)

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حاتی نے انظہار کی ایک نئی جہت کی تلاش کیوں کی؟ وہ کہتے ہیں کہ
 رایت قافیہ کی قید شاعر کو اپنے فرائض کی ادائیگی سے باز رکھتی ہے۔ یعنی مسئلہ پھر فنی معیار سے ہٹ کر
 ہوتی خلاق کے درجے میں آ جاتا ہے۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ فن اور اخلاق کا رشتہ کیا ہے۔
 یہ خلاق کی کسند سے فن یا انسانی انظہار کی کوئی بھی جہت مکمل طور پر آزاد ہو سکتی ہے یا نہیں۔ خیال اخلاق
 سے ہم رشتہ ہو یا نہ ہو، سوال اس کی فنی تعبیر کا ہے۔ حاتی یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ قافیہ وزن کی طرح
 شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے اور خواہ اس سے لذت ملتی ہے لیکن ذوق جمال کی آسودہ گئی محض ان کے
 ذرا ایک فن کا منصب نہیں۔ گویا شاعر کے فرائض کی حد فن سے آگے شروع ہوتی ہے۔ ادائیگی فرض میں
 سموات کی خاطر حاتی غیر مقفی نظم کی حمایت کرتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ شاعر کی آزمائش حقیقی استعداد
 نہیں بلکہ اس کی سماجی ذمہ داری ہے جس کی تکمیل کے لئے اسے فن کی شرطوں میں تخفیف کر لینی چاہیے۔
 اس تخفیف کا ایک خیریت حاتی کے نزدیک یہ ہے کہ قافیہ اور ردیف کی قید ختم کر دی جائے۔ لیکن غیر مقفی
 نظم کی روایت کا یہ مقصد تھا ہی نہیں کہ شاعر کو ادائے مطلب میں آسانیاں فراہم کی جائیں۔ حاتی نے
 بیت کے ایک جدید تجربے کی حمایت میں اس تجربے کے اصل تقاضوں کو نظر انداز کر دیا اور اس سے غلط
 معنی خد کے۔ اول تو یہ کہ کوئی بھی بیت بذات آسان یا مشکل نہیں ہوتی۔ بعض لوگوں کے لئے غیر مقفی نظم
 کے چند سہلے کہنا مقفی اور مرفوف اشعار کہنے سے کہیں زیادہ دشوار طلب کام ہو گا۔ یہ مسئلہ تربیت اور

ذاتی میلان سے متعلق ہے۔ غیر مقفی نظم کی شرطیں بھی اعلیٰ اور معنی خیز شاعری کے لئے اتنی ہی سخت ہیں جتنی پابند نظم کی۔ خیال اور تجربے کا تسلسل، آہنگ کا فطری بہاؤ، شہو و روانہ سے اجتناب، حسی کیفیتوں کے ساتھ الفاظ کی گھٹی بڑھتی لہریں، لہجے کا دباؤ اور پھیلاؤ غرضیکہ آزاد نظم کی اپنی پابندیاں ہیں۔ (38)

شعری تجربے کے ارتکاز اور دباؤ کے ساتھ ساتھ اظہار کے سانچوں میں تبدیلی کی شرط مقفی شعر کہنے سے کمتر یا آسان تر نہیں ہے۔ پھر مقفی اور غیر مقفی کی بحث میں اس نکتے کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ آہنگ کی ہیئیں موسیقی کے انفرادی مذاق یا قوی روایتوں سے بھی ایک گہرا ربط رکھتی ہیں۔ خود حالی مگر چہ غیر مقفی نظم کے حالی تھے اور اس حد تک کہ وزن و قافیہ کی قید کو اٹھا دینا ہی بہتر سمجھتے تھے۔ پھر بھی، انجمن ہنجاب کے مناظموں کے لئے ان کی جدید نظمیں یا ان کی دوسری چند نظمیں مثلاً زمزمہ، قیصری، تنہائی، اور جواں مردی کا کام، جو انگریزی سے ماخوذ ہیں، پرانی ہیئتوں کی پابند رہیں۔ محض خیالات کا نیا ہونا ان نظموں کو جدید نظم کے تصور سے قریب لانے کے لئے کافی نہیں ہے۔ جدیدیت کی اساس ہر معینہ قدر کے دائرے سے آزادی اور ہر بیرونی مقصد کے جبر سے انکار پر قائم ہے۔ حالی اور آزاد کی جدید شاعری یا ان کے شعری افکار، مادی ارتقا کے تصور سے وابستگی کے باعث اس مطلقیت سے ذہنی قربت کا پتہ دیتے ہیں جو انیسویں صدی میں سائنس اور عقلیت کا مزاج بن چکی تھی۔ عقلیت پرستی کا سلسلہ اس حد تک جا پہنچا کہ حالی نے مذہب کو بھی سماجی اخلاق کے ایک نظام اور حقیقت ادنیٰ کے تصور کو انسانی رشتوں تک محدود کر دیا۔ 'مناجات بیوہ' کے آغاز میں حمد یہ اشعار سے اس حقیقت کا جو خا کہ ابھرتا ہے اس کے اوصاف انسانی رشتوں اور دینی تقاضوں کی حد سے آگے نہیں جاتے۔

خدا کی حیثیت ایک سخت گیر اور ساتھ ہی ساتھ مہربان باپ کی ہو جاتی ہے جو اپنی اولاد کی ترقی میں عملی طور پر اعانت کرتا ہے۔ جدیدیت سری اور مادرائی حقائق کی اہمیت سے ارضی رشتوں کے اثبات کے باوجود انکار نہیں کرتی اور پوری انسانی صورت حال یا پورے آدمی کو اپنا موضوع بناتی ہے جو تہذیب کی برکتوں سے فیض یاب ہونے کے بعد بھی اپنے وجود میں چھپے ہوئے وحشی کو پوری طرح رام نہیں کر سکا ہے، جو موت کو ایک فطری حیاتیاتی عمل سمجھتا ہے پھر بھی اس سے خوف زدہ رہتا ہے، جو توہمات کو ذہنی طور پر مسترد کرتا ہے لیکن ان کا شکار بھی ہوتا ہے، جو خوابوں کو بے بساط سمجھتا ہے لیکن ان کے سحر سے آزاد نہیں ہوتا، جو عقل سے ہراساں بھی ہے اور اس کا پرستار بھی اور نتیجتاً ایک ازلی اور ابدی انجمن میں مبتلا ہے کہ اپنی حقیقت کا اصل سرا کہاں ڈھونڈے۔ حالی کی طبیعت مابعد الطبیعیات یا ماورائیت سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی تھی۔ کم از کم ان کی جدید شاعری اور ان کے ادبی افکار کے تناظر میں یہی بات سامنے آتی ہے۔

زندگی کی مشہور سچائیوں کا احساس ان کے یہاں اتنا شدید تھا کہ وہ اس کے مجرد پہلوؤں کو نظر انداز کر گئے۔ مقصد کی نگاہ نے انہیں اس آزادانہ نظر اور ارتکاز کی اجازت ہی نہ دی جو فن کو ایک قائم بالذات حقیقت میں ڈھالتے کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف یہ کہ عام معاشرے یا سامعین کے حوالے سے شعر ہے اور تنقیدی اصول مرتب کئے۔ وقت کے تغیر و تبدل کی توانا ہر کے سامنے اپنے آپ کو بھولنے کی کوشش بھی کی اور اپنی تمام تر وفاداریاں تاریخ کی ”زندہ حقیقتوں“ کے لئے وقف کر دیں۔ حالی اور ان کے عہد کی جدید شاعری اور جدیدیت کے خط فاصل کا اصل نشان اسی منزل پر ابھرتا ہے۔ جدیدیت شاعر کی تمام وفاداریوں پر، وہ ملکی ہوں یا قومی یا معاشرتی یا اقتصادی یا نسلی یا تہذیبی یا مذہبی یا فکری، شعری تجربے سے وفاداری کو فوقیت دینے کا مطالبہ کرتی ہے۔ حالی نے زمانہ شناسی کے حوالے سے خود شناسی کا درس دیا اور جو ہر کو وجود پر مقدم ثابت کرنے کے لئے مسدس مدو جزر اسلام میں ساری توجہ اس نکتے کی تشریح و توثیح پر صرف کی کہ مسلمانوں نے تاریخ کی مادی طاقتوں سے جب بھی اپنے رشتے توڑے ان کی شخصیت مسخ ہونے لگی۔ انہوں نے انسان کو اس کی قائم و موجود حقیقت کے بجائے اس کے نصب العین کے آئینے میں دیکھا اور بنی اسرائیل کی طرح تاریخ اور تہذیب کو مشہور سچائیوں کے طور پر اپنے ضمیر میں جگہ دی اور ذاتی آشوب کو آشوب روزگار عکس محض سمجھے۔ (39)

اسی لئے ان کے جذباتی اضطراب اور ہیجان کی معنویت سماجی اور تہذیبی ہیجان کی معنویت میں ڈوب جاتی ہے۔ اس ہیجان کے گرداب کی عکاسی کے بعد حالی کی تجدید پرستی انہیں مصمّم اور پیغام بر کے رول پر بھی آمادہ کرتی ہے۔ یہ پیغام بری ان کے عہد کی ترقی پسند ادبی فکر کا ایک لازمی عنصر ہے اور ادب کو فن کے حصار سے نکال کر مفید خیالات تک لے جاتی ہے چنانچہ افادیت پرستی کا دباؤ اس فکر میں امید کی رنگ آمیزی کے ذریعے اس کا سراپا بیسویں صدی کی اشتراکی حقیقت نگاری سے جوڑ دیتا ہے۔ حالی، آزاد، سرسید سب نے تماراجی اور دیرانی کی عام ذہنی فضا میں امید کے پیغام کی اشاعت ایک دینی اور وقتی ضرورت کے طور پر کی۔ سرسید نے اپنا مشہور رمز یہ ”امید کی خوشی“ لکھا اور آزاد نے ”صبحِ امید“، حالی نے ”نشاطِ امید“ لکھی اور پھر مسدس کے خاتمے پر یہ کہتے ہوئے کہ ”غلام اور آزاد ہیں رفتنی سب“ انہیں اچانک خیر یا کنا، میدی کہیں دلوں کو بھانہ دے تو انہوں نے امید پر ایک ضمیمے کا اضافہ بھی ضروری سمجھا، اس وقت کے ساتھ کہ ان کی قوم کے ”بہتر مفقود ہو گئے ہیں مگر قابلیت موجود ہے۔ ان کی صورت بدل گئی ہے مگر ہیولہ ماتی ہے، ان کے قویٰ مضحمل ہو گئے ہیں مگر زائل نہیں ہوئے۔ ان کے جوہر مٹ گئے مگر جلا سے پھر نمودار ہو سکتے ہیں۔ ان کے بیسوں میں خوبیاں بھی ہیں مگر چھپی ہوئی اور ان کے خاکستر میں

جدید علوم کی زائیدہ عقلیت کی سب سے بڑی نارسائی یہی ہے کہ اس نے نئے شعور کی ساری بادیہ پیکائی مادی دنیا تک محدود کر دی۔ بالواسطہ طور پر اس نے انگریزوں کے سیاسی مصالح کی خدمت بھی انجام دی اور فن کو انکشاف ذات کے بجائے اخفائے ذات کا ذریعہ بنا دیا۔ مذہب کو اس نے اعتقاد سے الگ کر کے سماجی اخلاقیات میں سمیٹ دیا اور اس طرح ایک ایسے مذہب کا تصور پیش کیا جس کی تنگ و دو باطن کی تہذیب سے زیادہ خارج کی آرائش و تزئین پر مرکوز ہو گئی۔ سرسید اور حالی کی عقلیت نے گرچہ خارج کے رنگ و خط کی درستگی کو باطن سے نمونہ پذیر ہونے والی قدروں کا فطری نتیجہ قرار دے کر، اس صمیمیت میں ایک وحدت کی دریافت کی، پھر بھی مذہب انسان کے جذباتی مسائل اور اس کی نفسیاتی ضرورتوں سے زیادہ اس کی مادی کامرانیوں کے حصول کا ذریعہ اور عملی جدوجہد کے لئے ایک قوت متحرکہ کی شکل اختیار کرتا گیا۔ انسانی وجود کی کائنات اصغر میں خیر اور شر، جذبہ اور فکر، خواب اور حقیقت، جبر اور اختیار کی اس آویزش کو نظر انداز کر دیا گیا جو فرد کو ایک دنیا یا قطرے کو سمندر کا علامہ بناتی ہے، جہاں سکون بھی ہے اور اضطراب بھی، سکوت بھی ہے اور شور بھی، نئے جہانوں کی تلاش کا دلولہ بھی ہے اور گزری ہوئی فصلوں کا بلاوا بھی۔ سائنس کے مقابلے میں فن کی قدر و قیمت میں کمی کا سبب بھی یہی ہے کہ فن جہاں تک سائنسی فکر کی ترویج و اشاعت میں معاون ہوتا رہا یا ہو سکا، اسے قبولیت کی سند ملتی گئی۔ لیکن جہاں فن میں تخیل اور خواب کی لے تیز ہوئی اور سائنسی استدلال سے اس کا رشتہ ٹوٹا، اسے حقیر و کم مایہ سمجھ کر مفید ترقی تصورات کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا۔ مذہب کی ایسی تعبیریں کی جانے لگیں جو تعقل کا ساتھ دے سکیں۔ توجہ اس پر نہیں جو تھا بلکہ اس پر جو ہونا چاہئے۔ محمد حسن عسکری نے اردو ادب میں مشرق و مغرب کی آویزش کا جائزہ لیتے ہوئے یہ فیصلہ کیا ہے کہ مشرق میں چونکہ ہر قسم کے اسالیب اور موضوعات کو کھلے دل سے قبول کیا گیا ہے، اس لئے مغرب کے مقابلے میں ادب کو نسبتاً زیادہ آزادی حاصل رہی ہے۔ اس آزادی کا سبب ان کے نزدیک یہ ہے کہ مشرقی عقیدے کے مطابق حقیقت کے تمام درجات ایک ہی بنیادی حقیقت (حقیقت اولیٰ) سے نکلے ہیں اور عالم کثیف کا پست ترین درجہ بھی حقیقت عظمیٰ سے مربوط ہے۔ (41)

یہاں اس نکتے کا اضافہ بھی ضروری ہے کہ ادب میں حقیقت کے تمام درجات کا سامنا ایک انتخابی نظر کے ساتھ کرنا ہوتا ہے۔ یہ انتخابی نظر کسی بیرونی مقصد کی تابع ہو یا نہ ہو، اصل شرط یہ ہے کہ اس کا رشتہ فن کے جمالیاتی تقاضوں اور ادیب کے ذاتی تجربے سے ہونا چاہئے۔ ہر انسانی عمل معنی خیز ہوتا

جدیدیت اور نئی شاعری

سے نیا رومل رومی طور پر اس کا متناہی نہیں رہا۔ کئی اظہار ملی اس میں بھی بنے محمد حسن عسکری نے متذکرہ مضمون کا نام "اداس" ہے وہ اقتباسات پر ایسا "مشرق" لے لئے نئی زندگی حاصل کرتے کا صرف یہ ہی حقیقت رو یا ہے اور وہ یہ کہ مشرق پہلے تو مغرب کو پوری طرح اپنے اندر جذب کر لے اور پھر اپنا رنگ و بوی اس میں لے لیتا ہے۔ یہ کہ اگر مغرب میں کوئی جاندار اب پیدا ہوا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات سے بارے میں نہیں ہوگا بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں ہوگا۔ "یہ مضمون 1960ء کا ہے اس وقت تک مغربی ادب میں تخلیق اور تصور دونوں سطحوں پر مشرق و مغرب کے اس امتزاج کا رنگ نہ دکھائی دے رہا تھا۔ جدید مادی عقیدت کے خلاف ایک شدید رومل کا اظہار ہو چکا تھا اور فرد جذبہ میں مبتلا تھا۔ یہ وہ قدر جذب و فطرت کے آزاد ہونے کے انتہا پسندانہ میلان پر صرف کی جانے لگی تھی۔ اور اس طرح مغرب کی وہ پرستی جو مطلق قرار دے کر مشرق کی روحانیت سے رشتے قائم کئے گئے تھے۔ بیسویں صدی میں اردو کی نئی شاعری (جسے جدیدیت سے وابستہ لیا جاتا ہے) نے ان دو منجھاؤں کو ایک حقیقت کے سروں کی شکل میں دیکھا ہے، اور فرانس کے انحطاطی شعرا کی متصوفانہ رو سے ایک نئی اور قدرتی قربت کے باوجود ان کی طرح محض ایک منجھا سے خود کو مسلک کر کے دوسرے کی طرف سے اپنی "نہیں بند نہیں فی ہیں۔ حقیقت اور آزادی کی تجدید پرستی ایک منجھا سے وابستگی پر قانع ہو جاتی ہے جو شاعر کی دنیا سے مہرے عقلی معیاروں سے ہم آہنگ ہونے کے زمانے کا ساتھ دینے کے قابل نہ ہو سکے۔ حقیقت اور آزادی انسان پسندی ان کے تخلیقی مزاج سے زیادہ ان کے عہد کے مزاج کی ترجمانی ہے۔ ان کے خیالات میں تشویش، نیز ان کے انفرادی میلان طبع اور ان کے عہد کے تقاضوں میں کشمکش کا سبب یہی ہے کہ ان کی شخصیتیں اس مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں تھیں اور اس مزاج سے ان کا رشتہ تخلیقی یا فنی طور پر زیادہ تھا۔ حالی اپنی جدید نظموں یا جدید غزلوں کے ذریعہ نئے تخلیقی مضمونوں کے بجائے نئے خیالات کا شعور عام کرنا چاہتے تھے جن کے ذریعہ تو ہمارے کا ابطال ہو اور تعقل کا رعب دونوں پر قائم ہو سکے۔

اس لئے ان کی آنکھیں مشہور حقیقتوں کی دیواریں پار نہ کر سکیں اور خدا کو بھی انہوں نے انسانی صورتوں کے آئینے میں ایک طبیعی اور فعال حقیقت کے روپ میں دیکھا، آزاد طبعاً خواب کار اور تخیل پرست تھے۔ تاریخ اور السیات کے مسائل سے شغف رکھتے تھے۔ لفظ اور زبان کے ایک جمالیاتی اور تخلیقی تصور کے قائل تھے۔ لیکن اپنی جدید نظموں میں انہوں نے خواب اور تخیل کے عناصر کو ذیل ہونے سے باز رکھا۔ آزادانہ حقیقت سے بعد اور عقلیت سے گریزاں ادب کی تصویر اس طرح پیش کی ہے کہ

”مردوں کے جسم میں برچھیاں چھپی ہوئی تھیں۔ عورتوں کی آنکھوں کی جگہ آنکھیں شیشے لگے ہوئے تھے۔ اگر مردوں کے دل انگارے تھے تو عورتوں کی چھاتیاں برف تھیں۔“ اور حالی شاعری میں جھوٹ کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں کہ ”جب رشک کا عظیم ہوا تو ساری خدائی کو رقیب سمجھا۔ یہاں تک کہ اپنے آپ سے بدگمان ہو گئے۔ جب شوق کا دریا اندا تو کشش دل نے جذب مقناطیسی اور قوت کبر ہائی کا کام کیا۔ بار بار تیغ ابرو سے شہید ہوئے اور بار بار ایک ٹھوکر سے جی اٹھے گویا زندگی ایک چیرا بن تھا کہ جب چاہا تار دیا اور جب چاہا پھن لیا۔“ اس وقت حالی اور آزاد کو یہ اندازہ نہ ہوسکا کہ حقیقت کا ایک رنگ یہ بھی ہے جس میں خواب اور حقیقت کے امتزاج سے ایک وسیع تر حقیقت کی تصویر بنتی ہے اور آگے چل کر یہی طرز فکر ریلسٹوں کے نزدیک اصل حقیقت کی داغ بیل ڈالنے کا ذریعہ بنے گا، ایک ایسی حقیقت کا جو خیال کے عمل سے وجود میں آئے گی اور ایسا خیال جو عقل کے ہر محاسبے اور رسمی اخلاق کے ہر اقتدار کا منکر ہوگا۔ حقیقت اور خیال کے اس امتزاج باہمی کی وضاحت پولونیر نے اس مثال کے ذریعہ کی ہے کہ جب انسان نے چلنے کے عمل کی نقل کرنی چاہی تو اس نے مشینی پیروں کی جگہ پہیہ بنایا۔ (42)

اس طرح حقیقت میں پنہاں حقیقت کی تصویر پیش کی۔ چنانچہ شاعر بھی جب کسی شے کے وجود کی بنیادی حقیقت کی عکاسی کرنا چاہتا ہے تو اس کی نقل اتارنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ اپنے تخیل کی مدد سے اس شے کی اصل کو ایک نئی ہیئت میں ڈھونڈتا اور دیکھتا ہے۔ حالی اور آزاد نے حقائق کی پیروی سطح کو چاک کر کے زیر آب حقیقت کے انکشاف پر توجہ نہیں دی۔ اسی لئے ان کی نظموں میں کسی اندرونی مدد جزر کا نقش نہیں ابھرتا۔ زبان و بیان کے معاملے میں بھی انہوں نے جن تبدیلیوں کی ضرورت پر زور دیا ان کی بنیاد اجتماعی اور عقلی ہے۔ اسی لئے ان کی جدید نظموں میں نئے خیالات اور صیغہ، اظہار میں نئے رنگوں کی آمیزش تو ہے لیکن کسی نئے تخلیقی بعد کا پتہ نہیں چلتا۔ نئی زبان محض نئے خیال کا وسیلہ اظہار بن جاتی ہے۔ خیال میں مدغم ہو کر کسی ناقابل تقسیم جمالیاتی وحدت کی تشکیل نہیں کرتی۔ ان کے خیالات اپنے اجتماعی رشتوں کے باعث نئے ذہنی افق کے عکاس تو بن جاتے ہیں لیکن تخلیقی عمل کی انفرادیت کو پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ بیان کی سطحیں بھی مشترکہ ذہنی معیار و مطالبے میں آلودگی کی وجہ سے ذاتی تجربے سے دور ہو جاتی ہیں۔ ان کے یہاں شعری تجربہ موضوع محض کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتا۔ اسی لئے ان کی نظمیں معروض یا خود مکتفی جمالیاتی وحدت میں ڈھلنے سے رہ جاتی ہیں وہ ہر عمل اور اس کے رد عمل کی معینہ صورتوں کی عکاسی میکا کی طور پر کرتے ہیں۔ ہر واقعے یا حقیقت کا سرا اجتماعی عمل سے مربوط ہوتا ہے اور اس کا خاتمہ بھی اجتماعی فیصلوں کے مطابق ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ان کی نظموں کو نئے افکار و افکار کی احاطہ بندی کے

۱۰۔ سو جدیدیت کا مطلب ہے۔

جے۔ ۱۱۔ شاعری نے تہذیبی قدروں میں تبدیلی لے مسے کا تجربہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سب سے پہلے روایتی معاشرتی نظام نے خلاف احتجاج برتا ہے اس وقت یہی احتجاج عملاً ایک سے دوسرے دور ملتے ہوئے تہذیبی نظام کی بنیاد ڈالتا ہے۔ تب ذہن کو یہ علم نہیں ہوتا کہ اسے کسی منزل کی تلاش ہے۔ ۱۲۔ تو صرف اتنا جانتا ہے کہ اسے بس حقیقت کی جستجو ہے ایک ایسی حقیقت جس کا حصول ۱۳۔ جو دہائیوں میں ممکن نہیں۔ پھر وہی حقیقت ایک نئی دنیا کی تعمیر کرتی ہے۔ (43)

ہندوستان میں انیسویں صدی کی اپنی فضا نے جس جدید حقیقت کی تلاش کی اس کی منزل بھی نئے تھے اور راستے بھی۔ ۱۴۔ نئی کرنے والے نے خیالات کے نقیب، مذہبی مصلح اور سماجی مہمار تھے۔ شعروادب کی رہبری بھی انہیں۔ ۱۵۔ باتوں میں آئی اور انہوں نے نئے انسان کی سماجی ضرورتوں کے شور میں نئے خیالات کی روشنی سے راہیں ہموار کیں۔ ۱۶۔ جذباتی اور فسی تقاضوں اور تصادمات کی طرف سے ۱۷۔ نکمیں بند رہیں۔ ۱۸۔ یہی سبب ہے کہ جدید شاعری یا ادبی روایت کی خاکہ کشی نئے تقابلی نظام، نئے کالجوں کے قیام، نئے خیالات کی کامرانی اور نئے سماجی معیاروں کے تسلط کی بنیاد پر کی جاتی ہے۔ فورٹ ویسٹ، وئی ہائی وے، ڈیو، انٹرنیشنل سوسائٹی، ماسٹر رام چندر، سید، انجمن پنجاب کے مناظمے، میکاے اور ہارائیڈ، نذیر احمد، انا، ہند، چرن علی اور وقار الملک کی کوششیں اسی خاکے میں رٹک بھرتی ہیں۔ غالب کا نام اس سلسلے میں آتا ہے تو بے شک لیثیت سے جس کا عقل، تنقید، تجسس اور ہام کے بتوں کو توڑتا ہے اور سائنسی حقیقت سے ذہنی موانعت کا پتہ دیتا ہے۔ ۱۹۔ تہذیبوں کے تصادم سے ابھرنے والی جوچیدگی، اقدار کی شکست کے احساس سے پیدا ہونے والی افسردگی، تہذیبی بحران کے تجربے کی شدت، انسانی مقدر کی بے چارگی اور تنہائی کی ذلت، یہ وہی دنیا کے تصادمات اور باطن کی کشمکش، صنعتی تہذیب کے انہوہ میں گم ہوتی انفرادیت، عقل کی بے حجاب آمریت، ذات کی طرف مراجعت اور عوامی کلچر کی سطحیت کے تصور سے منسلک ذہنی تجربوں کے وجود کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ ہے جدیدیت کے تاریخی تصور کو اس کے تعمیلاتی و فلسفیانہ تصور پر فوقیت دینے یا منطبق کرنے کا۔ اس طرز فکر کے نقص کو سمجھنے کے لئے کسی مخصوص مسئلے سے دستگیری یا کسی مخصوص عقیدے میں یقین کی ضرورت نہیں۔ تاریخی حقائق بھی تصویر کا ایک اور رخ سامنے لاتے ہیں۔

چنانچہ جب ہندوستان اپنی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے لئے مغربی علوم و افکار کی تقلید میں منہمک تھا، مغربی علم و شعریں مشرقی علوم و ادبیات کے پیش پا افتادہ سرمائے میں نئے معانی ڈھونڈ رہے تھے۔

جدیدیت اور نئی شاعری

ہندوستان میں ہسٹینگز، ولیم جونز، چارلس ولکنسن، کول برڈک، ہورلیس، ولسن اور جیمس پرنسپ قدیم ادبی ذخیروں کی نئی تقویم میں مصروف تھے۔ نیپال میں ہارسن (1833ء سے 1844ء تک) شمالی بودھی ادب کی تحقیق میں سرگرواں تھا۔ روتھ نے 1846ء میں ویدوں کی تاریخ اور ادبی محاسن پر ایک کتاب شائع کی تھی اور 1849ء-1875ء کے درمیان میکس ملر رگ وید پر اپنا رسالہ ترتیب دے رہا تھا۔ مستشرقین اور ان کے کارناموں کی یہ فہرست بہت طویل ہے۔ ان کی طرف اشارے سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ تہذیبی مسائل کا رشتہ وقت کے ایک وسیع تصور سے ہوتا ہے اور محض حال کو، اس کے ماضی سے بیگانہ کر کے، ان مسائل کے تجزیے کی بنیاد نہیں بنایا جاسکتا۔ تہذیب میں نئے اور پرانے کی تقسیم اس طور پر ممکن نہیں جس طرح تاریخ کرتی ہے اور وقائع نیز مادی حقائق کے تغیر کی روشنی میں فیصلوں کا نفاذ کرتی ہے۔ ایک جدید فکری نظام کی جستجو اور ترویج کے سلسلے میں حالی اور آزاد یا ان کے معاصر سماجی مصلحوں نے جو روش اختیار کی اس کی برکتیں مسلم ہیں اور اس کا جواز تاریخ کے جبر اور مادی حقائق کے تناظر میں موجود ہے اور اسے ارتقا کے فطری عمل سے وابستہ کرنا بہت سہل ہے لیکن یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ادب میں اور فکر و فن میں عارضی صداقتیں کلی صداقتوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں، نہ ادب اور فن کے معیار لازمی طور پر سماجی ارتقا اور استدلالی طرز فکر سے مربوط ہوتے ہیں۔ مغربی تہذیب کے عکس اثرات کے پیش نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ ہر مشرقی قدر اس تہذیب کے لئے ناقابل التفات ہو چکی تھی۔ مغرب و مشرق دونوں کو تہذیب و تفکر کی دو علامتیں تصور کر لیا جائے تو ادبی اور فنی تصورات میں ان کے باہمی اتصال کی پرچھائیاں جا بجا مرعش دکھائی دیں گی۔ پیام مشرق کے دیباچے میں اقبال نے گوئے کے دیوان مغرب کا ذکر کرتے ہوئے ہائے کا یہ قول نقل کیا ہے کہ ”یہ ایک گلدستہ عقیدت ہے جو مغرب نے مشرق کو بھیجا ہے۔ اسی دیوان سے اس امر کی شہادت ملتی ہے کہ مغرب اپنی کمزور اور سرد روحانیت سے بے زار ہو کر مشرق کے سینے سے حرارت کا حلاشی ہے۔“ (44)

اقبال نے اسی دیباچے میں گوئے کے سوانح نگار نیل شوکی کے ایک معنی خیز اقتباس کا حوالہ بھی

دیا ہے کہ:

بلبل شیراز کی نغمہ پرداز یوں میں گوئے کو اپنی ہی تصویر نظر آئی تھی، اس کو کبھی کبھی یہ احساس بھی ہوتا تھا کہ شاید میری روح ہی حافظ کے چکر میں رہ کر مشرق کی سرزمین میں زندگی بسر کر چکی ہے۔ وہی زمینی مسرت، وہی آسمانی محبت، وہی سادگی، وہی عمق، وہی جوش حرارت، وہی وسعت مشرب، وہی قیود و رسوم سے

ترائی، غرض کہ ہر بات میں ہم، حافظ کا مثیل پاتے ہیں۔ جس طرح حافظ
سے العریب و الغربان امداد ہے، اسی طرح دوسرے بھی بہت اور اس طرح حافظ
— بطور ماہر القاطن میں ایک جہان یعنی آباد ہے، اسی طرح گوشت کے لیے
ماتہ پخت میں بھی حقائق و امداد جہود افزا ہیں۔ دونوں نے امیہ و غریب سے
یسرے خراج تسمین وصول کیا۔ دونوں نے اپنے اپنے وقت کے عظیم الشان و تحوں
و اپنی شخصیت کے متاثر کیا (یعنی حافظ نے نے تیمور و اورنگزے نے پچ لیں
و اور دونوں عام تباہی و بربادی — زمانے میں طبیعت کے اندرونی اطمینان و
سکون و مہبط رہا، اپنی قدیم ترغیر و بازی جاری رکھتے ہیں کامیاب رہے۔ (45)

عام تباہی و بربادی کا فطری رد عمل داخلی پہچان کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ اس پہچان کو اگر
فن کی حیثیت پر لیا جائے اور اس شور و غصے میں ڈھنسا ہے تو مادی حقائق سے وابستگی کے باوجود، ایک معروضی
فلسفہ ذات اور اجتماعی حقیقتوں — مابین قائم رہنا ہوگا۔ نالہ آفریں پر جو کچھ بھی گزرے، زبردیاد غصے میں
نہیں اُصطیٰ تو محض بیخ پکار ہے۔ (46)

جدیدیت فنی معیاروں کی نسبتوں میں جمالیات کی شرط لواہیت دیتی ہے اور اسی لئے ہیردنی یا
جمالی حقیقتوں کی نادریت و تسلیم کرنے سے باوجود، اس معروضی فاصلے کی ضرورت اور انفرادی لہجوں کی
دریافت پر زور دیتی ہے جو شاعر کی آواز و محض ماحول کی بازگشت نہ بنائے۔ نیل شوکی نے حافظ اور
گوشت کے اس قدر سے ہمہ پیشگی دان — اندرونی سکون، اطمینان سے تعبیر کیا ہے۔ یہ سکون انتشار سے
زیادہ پہچان خیز ہے۔ اس میں وقار، نظم و اور گہرائی فن کے بنیادی تقاضوں کے احترام سے پیدا ہوتی
ہے۔ سائنسی عہد کے — مابین خطرات کی فضا میں مغرب کے شعرا کی مشرق سے دلچسپی برائے بیت نہ تھی۔
اس طرح دورِ راسخ جذبہ و قدر کے درمیان توازن کے جو یا تھے تاکہ انہیں انسان اور اس کی کائنات پر محیط
تکلی حقیقتوں کا سرٹا مل سکے اور نگاہیں صرف مشہور حقیقتوں میں الجھ کر نہ رہ جائیں۔ بائسنے عالم خیال میں
خود و وطن میں ملنے کی تصویر کرتے ہوئے فرمائی، حالی اور رومی کو صدا دیتا ہے کہ ”تمہارا بھائی زندان غم
میں ایسے شیار کے چوٹوں کے لئے تڑپ رہا ہے۔“ حالی اور آزاد کے عہد میں مغرب سائنسی مطلقیت کی
پیدا کردہ رجحانیت کا شکار ہونے کے باوجود تخلیقی سطح پر اس الیاتی احساس سے دو چار تھا کہ مادی ترقیاں یا
متسلل و فتوحات ہر انسانی مسئلے کا حل نہیں ہیں۔ صنعتی انقلاب نے انگلستان کو عالمی اقتصادیات کا قائد بے
شک بنا دیا تھا۔ برطانوی سیاست کا عروج بھی اسی اقتصادی سربراہی کا مرہون منت تھا لیکن اسی صنعتی

انقلاب نے مغربی تہذیب کو زبردست جذباتی صدمے بھی پہنچائے تھے۔ پالن گرگ نے انگلستان کی سماجی اور اقتصادی تاریخ کے جائزے میں اس انقلاب کے انسان کش پہلوؤں کی ہیبت ناک تصویر مرتب کی ہے۔ شہر اس طرح بے کد دیہاتوں کی بربادی کے ساتھ صدیوں کے جذباتی اور تہذیبی خا کے بھی منتشر ہو گئے۔ مادی کمال کی ہوس نے روحانی زوال کے روز افزوں احساس کے باعث انسانی رشتوں کی نوعیتیں بھی بدل دیں۔ مشینوں کے شور میں انسان بھی ارتقا کی بے روح مشین کا پرزہ بنتا گیا۔ ہندوستان چونکہ عملی دشواریوں میں الجھا ہوا تھا، اس لئے ان کے حل میں اتنا مصروف رہا کہ روحانی اور جذباتی تقاضوں پر اس کی نظر کم کم ہی پڑی۔ لیکن انیسویں صدی کے مغرب میں ان تصورات کا دائرہ لمحہ بہ لمحہ وسیع تر ہوتا جا رہا تھا اور ان کی بنیاد پر عالمگیر تہذیبی مسائل پیدا ہونے لگے تھے۔ فرانس میں تو مونٹین نے سولہویں صدی کے اواخر یعنی اطالوی نشاۃ الثانیہ کے سو برس بعد ہی انفرادی آزادی کا نعرہ بلند کیا تھا اور ایک ایسے نظام معاشرت کی تعمیر پر زور دیا تھا جس میں جسم اور روح کی دوئی ختم ہو سکے یا دونوں کو یکساں طور پر نشوونما کے مواقع حاصل ہوں۔ اٹھارویں صدی میں روسو نے تصنیفات کی زندگی سے نجات کی راہ فطرت سے قرب میں ڈھونڈی تھی اور رائے عامہ کے مقابلے میں اپنی ذات کی اطاعت کے تصور کو ایک نظام افکار کے طور پر پیش کیا تھا۔ جدید فنی اور ادبی اقدار پر روسو کے اثرات ایک معروف اور مسلمہ حقیقت ہیں۔ روسو کی فکر نے فن سے قطع نظر، سیاست اور سماجی فکر پر بھی گہرا اثر ڈالا تھا۔ انقلاب فرانس سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی داغ بیل ڈالنے والوں میں روسو کا نام بہت ممتاز ہے۔ اس نے ایک ایسے عہد میں جذباتی زندگی کی اہمیت واضح کی جب عقل اور منطقی فکر کے سحر سے ذہن آزاد نہیں تھے۔ کانت نے علم کی برتری کا فریب روسو ہی کی مدد سے سمجھا اور انیسویں صدی کے رومانی شعراء نے انسان کے نظام جذبات کی طرف توجہ اسی کی فکر کے پس منظر میں کی تھی۔

عقلیت کے تسلط اور مادی ارتقا کے شور کی روشنی میں کر کے گار کا یہ خیال غلط نہیں کہ انیسویں صدی جذبات کے فقدان کا عہد تھی۔ اس نے اس فقدان کی ذمے داری روشن خیالی کے اسی انقلاب کے سر ڈالی ہے جس کے سبب سے مغربی زندگی کے تمام شعبوں میں زبردست تبدیلیاں سامنے آ رہی تھیں۔ اس کے نزدیک روشن خیالی کی اس لہر نے سیاست، مذہب اور افراد کے باہمی تعلق کی طرف نئے زاویوں کو رواج دیا اور اب

فرد کا رشتہ خدا سے، اپنے آپ سے، اپنے محبوب سے، اپنے فن یا اپنے

ہنر سے باقی نہیں رہ گیا اور وہ تمام اشیا میں صرف ایک تجرید سے نسبت کے شعور کا

مالک رہ گیا (ہے) (47)

نئی انسان اور اس کے لئے لڑ، پیش لی زندگی کا ہر مظہر ایک نظریہ بن گیا، جذبہ و خون کی حرارت سے مری۔ اس نے اس صورت حال سے ایک اور پہلو کی طرف اشارہ یوں کیا ہے کہ جذبات کے اندر سے ایک ایسے معاشرے کی تشکیل کی ہے، جہاں ہجوم میں فرد کی آواز غائب ہو چکی ہے اور عام آدمی جو سب چھو ہیں اور چھو بھی نہیں، (جو) تمام قوتوں میں سب سے زیادہ خطرناک اور سب سے زیادہ سبکدوش ہیں، ان کے مقابلے میں ایک ایسے بچے انسان کی اہمیت یقیناً زیادہ ہوتی ہے لیکن وہ اکیلا اور سچا انسان سب دھاتی نہیں، یہاں عقلیت نے ہر انسان کو ایک حیا تاتی اور سماجی مظہر کی حیثیت دے دی ہے اور عقل کے سیلاب نے سب کو ایک سمت میں لگا رکھا ہے۔

سب تک اس طرز فکر کو عقلیت سے ایک متوازی میان کے طور پر دیکھنا جائے جدید انسان کی پوری تصویروں اور ترقی۔ انیسویں صدی کی پہلی فضا پر کسی ایک نظریاتی مسلک کا اطلاق ادھوری پی یوں تک سے ہے۔ تہذیب اور ترقی زندگی کے خاتمے میں کئی رنگ ایک ساتھ شامل ہوتے ہیں۔ یہ رنگ ایک دوسرے سے ہم آہنگ بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔ ہوسکتا ہے کہ ان میں ایک کا دوسرے رنگوں کا نقش، مندرجہ ذیل ہے، چھ بھی عمل صداقت تک رسائی کے لئے ان تمام بلکہ اور گہرے رنگوں یا واضح اور ہم انصاف، متنوع اور متسام میکانیات کا تجربہ یہ تاثر دیتا ہے۔ انیسویں صدی کے مغرب کی طرح ہندوستان کی اپنی اور جذباتی فضا بھی کسی ایک رنگ کی مدد سے پہچانی تو جاسکتی ہے لیکن اسے فکری سطح پر پوری طرح سمجھا نہیں جاسکتا۔ مشرق اور مغرب دونوں ایک دوسرے میں اپنی تکمیل کے وسائل ڈھونڈ رہے تھے۔ تہذیب سے بچنے والے خال و خط کو پہچاننے کے لئے، اس کے شور کے ساتھ ساتھ اس کی خاموشی کا بھید پانا بھی ضروری ہوتا ہے۔ جانی اور آواز اپنی آوازوں کے حیرت کدے میں ان سے مسلک سکوت سے بے خبر گزر گئے۔ فن میں قدامت اور جدت کے تصور کی تعین محض زمانی و مکانی حدود کے پیش نظر ممکن نہیں۔ اس کے لئے انسان کے چارے اپنی سفر، اس کے وجود کی تمام جہتوں، اس کی راہ سفر سے ہم رشتہ چھوٹی چھوٹی چاندنیوں اور ان ستاروں پر بھی نظر ہونی چاہئے۔ ادب میں جدیدیت کی تفہیم کے لئے جدیدیت کے تاریخی تصوروں کے خلاف خیال اور ادبی تصور سے الگ رکھے بغیر صحیح نتائج کی دریافت نہیں ہو سکتی۔

حواشی اور حوالے

- 1- ن۔م۔ راشد جدیدیت کیا ہے۔ ن۔م۔ راشد: شعر و حکمت حیدر آباد 1971ء، ص 11/310 راشد نے اس مضمون میں حاتی اور آزاد کو اپنی یعنی جدیدیت کی روایت کا اہم حصہ قرار دینے کے بعد یہ بھی لکھا ہے کہ ہمارے زمانے کی بعض تحریکوں نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کیا ہے وہ جدت کو جدیدیت سے الگ کرنے پر بھی زور دیتے ہیں۔ جدیدیت کو راشد ایک ایسے انداز نظر سے تعبیر کرتے ہیں جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے۔ یہاں راشد روایت کی وضاحت نہیں کرتے۔ امر واقعہ کے طور پر یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ جدیدیت نے روایت کے بعض عناصر کی بازیافت کی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ اس مسئلے پر مفصل بحث جدیدیت کی شعری اور فلسفیانہ بنیادوں کے ضمن میں آگے آئے گی۔
2. Ernst Cassirer: An Essay on Man. 20th. Ed. 1969, P.124.
3. Osaar Cargill: Intellectual American (Ideas on the March) New York, 1959, p.31
4. Ibid P. 185
5. Oswald Spengler. The Decline of the west, In W. Warren wager's Science, Faith And Man (Ed.) London, 1968, p. 121
6. Percival Spear Twilight of the Mughuls, 1951, p 83
7. Marx & Engles: The First War of Indian Independence Moscow P 9
8. Nehru: Discovery of India, 1960. P.3392
- 9- بحوالہ صدیق الرحمن قدوائی: ماسٹر رام چندر 1961ء، ص 22
- 10- ایضاً ص 23
11. N K. Nigam: Delhi in 1857, 1957, p5
12. D P. Mukerjee: Modern Indian Culture, 1942, P. 104

- 13 S Radhakrishnan: Religion And Society, 111rd Ed ,P 63
- 14 - ۵۰ تیب رسد نامہ ناس مرتبہ مشتاق حسین 1960ء، ص 17، 18
- 18 Quoted from Zacharius Renascent India, 1933,P 90
- 19 Humayun Kabir. The Indian Heritage, 1st Ed , P128
- 20 - یہ حوالہ ماسٹار اویسب، ال آباد، ستمبر 1910ء کی ایک رپورٹ سے ماخوذ ہے۔ اس رپورٹ پر 24 فروری 1910ء کی تاریخ ہے۔ اس کے مطابق بیسویں صدی کے اوائل میں چھاپے خانوں کی تعداد 2571 تھی۔ 735 رسائل اور 1062 اخبارات شائع ہوتے تھے۔
- 21 - اور مہنو رند کی کامیابی احساس بحوالہ "آدی اور انب" محمود ایاز، سوغات، بنگلور شمارہ نمبر 10 ص 6/7/8
- 22 - راس راس وایا نند (ترجمہ سید احتشام حسین) پہلا ایڈیشن ص 159/60
- 23 - خطوط - سید مرتبہ ڈاکٹر سید راس مسعود 1931ء ص 21
- 24 - بحوالہ ڈاکٹر عبدالسلام خورشید آزاد اور اردو صحافت، نقوش، لاہور نمبر فروری 1962ء ص 844
- 25 - نو - ڈاکٹر اعلیٰ فرخی محمد حسین آزاد جلد اول، پہلا ایڈیشن ص 204/205
- 26 - جلی مجموعہ، طبع حاتی، جلی نمبر 1923ء ص 1
- 27 - ایضاً ص 4
- 28 - محمد حسین آزاد، نظم آزاد 1910ء ص 8
- 29 - بیاض آزاد کے چند اشعار مضموناً حسب ذیل ہیں
- اصل میں انداز معشوقانہ بکھلاتی ہے نیند
آج کن آنکھوں سے آنکھ میں آتی ہے نیند (وزیر ص 57)
- ہاتھ پہ ترے بھیٹے ہے مجھ پر کا پڑا چاند
، ہوسہ تڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند (ذوق ص 61)
- میں اُصحب سے کیا کیجئے ملاقات کہیں اور
ان کو تو وہ ہم سے رہو رات کہیں اور (جرات ص 62)
- آیا ہے اپنے گھر سے وہ شوخ پان کھا کر
کی بات اس نے کوئی سو کیا چیا چیا کر (میر ص 69)
- یہ تو کہہ مجھ کے دم سرد مرے ہونٹ نہ چوس
ماں وہ کس طرح کا بیدر مرے ہونٹ نہ چوس (انٹ ص 75)
- 30 - محمد حسین آزاد نیرنگ خیال، حصہ اول آزاد بک ڈپو دہلی۔ ص 9
- 31 Greene Artistic Greatness, in Jerome Stolnitz's Aesthetics (ed)
New York, 1966, P.77
- 32 - فلم آزاد ص 16/17/18۔ اس سلسلے میں پہلی تو صرف یہ کہہ کر خاموش ہو گئے کہ انگریزی میں "نہایت اعلیٰ"

جدیدیت اور نئی شاعری

درجہ کی کتابیں اس مسئلہ (شاعری کی ماہیت و حقیقت) پر بھی تہی ہیں۔ جن میں سے بعض میری نظر سے بھی گزری ہیں۔ گو میں ان سے اچھی طرح مستفید نہ ہو۔ لیکن سرسید جو باقاعدہ طور پر ”ادب کے قاعدے“ تھے، اور جن کا نظریہ ادب ان کے سماجی پروگرام کے ایک حصے کی حیثیت رکھتا تھا ان کے روئے ”ادبی“ اور ”ادبی“ کے روئے میں حیرت انگیز مماثلت ملتی ہے۔ مثلاً سرسید بھی یہی کہتے ہیں کہ ”ہماری قوم اس عمدہ معصوموں نیچے کی طرف متوجہ رہے اور ملحق اور خلیفہ کے خیالات کی طرف توجہ فرمائے اور مضامین عشقیہ اور مضامین سیاسیہ اور مضامین بیان واقعہ اور نیچر میں جو تفرقہ ہے اس کو دل میں بٹھالے تو ان بزرگوں سے سبب نہائی قوم کا سڑیچہ کیسا عمدہ ہو جائے گا۔“ (بحوالہ اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد) یہی شاعری ”فیدہ دیا“ ہے۔ ہاں یہ ہے اور یہ خیالات انگریز صندوقوں میں بند ہیں۔ ان خیالات کی بھرپور اشاعت نے لے، سرسید بھی حلقہ کی طرف روئیے وقافیہ اور وزن کی پابندی کو نامطلوب قرار دیتے ہیں۔

33 F R Leavis New Bearings in English Poetry, Penguin Books, P 15

34۔ بحوالہ وزیر آغا، آزاد کا ایک حوالہ، اوراق لاہور، شمارہ نمبر 3 ص 41

35۔ اس نظم کے چند اشعار یوں ہیں

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں
چڑیا نے مانتا سے پھیلا کے اپنے بازو
اس طرح روزمرہ کرتی ہے ماں حفاظت
لیکن چڑیا کیا ہے چکا تلاش کرنے
جب لائے گا تو بچے منہ کھول دیں گے جھٹ پٹ
بچوں کی پردوش میں مسرور ہیں برابر

36۔ حالی: حیات سعدی 1937ء ص 157

37۔ حالی، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) 1953ء ص 127/128

38۔ اس مسئلے پر کلیم لدین احمد نے اپنے ایک مضمون ”آزاد نظم“ سویرا لاہور شمارہ 19/20/21 میں مفصل بحث کی ہے اور متعدد آزاد نظموں کے تجزیاتی مطالعے کے ذریعہ آزاد نظم کے فنی مطالبات کی وضاحت کی ہے۔ اس مضمون کا ایک اقتباس یوں ہے

تجربے کو ایک چشمہ بھگتے۔ اس چشمے کا پانی ایک طرف سے نہیں بہتا۔ کبھی تیر کی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ۔ کبھی یہ ایسا نرم سیر ہوتا ہے جیسے کہ تصویر آب ہو۔ کبھی ہلکی ہلکی ہلکی ہوتی ہیں تو کبھی یہ بہریں بلند ہو جاتی ہیں اور کبھی بخور کی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے جلتے جلتے ہیں اور مگزنے ہیں تو کبھی جھاگ نظر آتی ہے۔ کبھی دھیمی دھیمی سرسراہٹ کی آواز آتی ہے تو کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے۔ آزاد نظم میں سخت پابندی سے اس بولگھونی کو برتا جاتا ہے۔

39۔ جیلانی کا سران نے اپنے مضمون ”حالی اور سدس حدود جزیر اسلام“ صحیفہ لاہور، شمارہ نمبر 27، اپریل 1964ء

جدیدیت اور نئی شاعری

میں نے دیکھا ہے اس پہلو پر تفصیل سے لکھتے ہوئے اور بی اسرائیل کی کتابوں نے حوالے سے حالی کی فکر سے
 میں نے دیکھا ہے اور عوامی شعروں کی وسعت کی ہے۔ یہ مبالغہ نہیں اس اعتبار سے کہ جیسا کہ ان میں بنیادی
 مفہم ہے کہ عوامی قدرت پر ایمان سے باہر ہے اس سے جس تصور پر روشنی پڑتی ہے وہ کلکتا ان کی رشتوں کا
 یہ ہے اور ان رشتوں کی نوعیت مادی ہے۔ حیاتیاتی کامرانی کے مقولہ اقتباسات حسب ذیل ہیں

(۱) وہاں سستی لیسکی بدھ رہ گئی ہے۔ وہ تو انصاف سے سمجھتی تھی اور راست باری اس میں ہستی تھی۔
 اس سے مونی رشتہ میں۔ تیری پامنی مٹی ہوئی۔ تیری سے میں پانی مل گیا۔ تیرے سر اور گردن میں اور
 پاروں سے ساقی ہیں ان میں سے بہ ایک رشتہ اور ایک اور ایک کا طالب ہے۔ وہ تیسوں کا انصاف نہیں
 ہے وہ عوام کی فریاد ان میں نہیں پہنچتی۔ (سید احمد)

یہاں سے عوامی قدرت سے سمجھتی تھی مٹی کی پانی ہے۔ وہ خاتون اقوام یہودی ہوئی۔ وہ مند، ممانک
 مانی ہے۔ اس سے پاتے والوں میں کوئی نہیں جو اسے تسلیم کرے۔ اسے سب لوگ اس میں منت کرتے ہیں۔
 سنواریا ہے اور پھر وہ میں سے اپنے دوستوں، بھائیوں نے مجھے دعا دی۔ میری کنواریاں اور
 یہاں سے وہاں سے وہاں سے۔ اسے میرے خداوند، لیو میں چہ حال ہوں۔ میرے اندر پٹی کتاب ہے۔
 یہاں سے میرے منہ سے یہی کہ میں سے تخت عادت کی ہے۔ یہاں سے تلواریاں اور کرتی ہے اور گھر میں
 عادت کا سامنا ہے۔ (سید احمد)

(۳) باب ہے۔ اسے خداوند ہے۔ وہ تو مانی سے مجلس ہو۔ باب جیسا قدیم زمانوں میں اور
 درخت پتھروں میں۔ یہ تو مانی نہیں اس نے سب مٹا کر دیا اور اسے کو چھیدا۔ کیا تو وہی نہیں جس
 سے "مدریثی بنو قریظ و سہیل" اس سے بڑی تہہ براستہ بنایا۔ (سید احمد)

یہاں سے عوامی قدرت میں حالی کی فکر میں مبالغہ نہیں؛ مگر نے کے بعد حیاتیاتی کامرانی نے حالی کو بنی اسرائیل کے
 عوام سے قریب اسے لے کر عوام سے حالی کی مبالغہ پر بھی زور دیا ہے۔ حالی کی "مفید" کی حد
 تک بقیا ایک بڑے مدبران تھے۔ چہ بھی، تاریخ کی مادی قوتوں نے جو نے انہیں شریعت کے بعد الطبعیاتی
 مفہم کے بجائے اس کے عملی اور بنیادی حد کا پابند رکھا اور مذہبی اقتدار کا بنیادی مقصد انہوں نے یہی سمجھا کہ
 ایک ہی تہذیب کی قیام کی ہو۔ اسے مادی ترین نمونہ مغرب کی شائستہ قوم نے پیش کیا تھا۔

40. حالی مسدس مانی مدغمیہ عرض حال، باب ۱۱، پینتھ 88/89

40. محمد حسن حسرتی، "مغربی ادب کی تاریخ اور اس کے مسائل"، سات رنگ، اپریل 1960ء، ص 21۔

42. نظریہ ریلیٹ سب سے پہلے اپولو نے 1903ء میں اپنے ایک ڈرامے (La Mamelles de Tiresias)

(Tiresias) کی مفت نے طور پر استعمال کیا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے انیسویں صدی کے ادب
 کی میں ہر چیز سے وابستگی کی مثالیں مغربی ادب میں جا بجا نظر آتی ہیں۔ یعنی کہ یہ محسوس کرنے لگے تھے
 کہ عقلیت یا بحر، فکر شعری اور فنی تقاضوں کو پوری طرح آسودہ کرنے سے قاصر تھی۔ تاہم اس کے اس احساس
 کے باوجود مغربی عقلیت رجحان نو ہوا دی۔ بیسویں صدی کے جدید فنی اور ادبی افکار میں اس رجحان سے یہ

جدیدیت اور نئی شاعری

اس کتاب میں شاعری کے افنی جانے کی۔ اس میں صرف یہ اشارہ مقصود ہے کہ حالی اور آزاد اور اس وقت ہوسکتی
 ہیں۔ اس کے لیے میں پہچان دیتا ہوں کہ ان کی دہائیوں میں بد نظموں میں ان کے اسے عام طور پر قصہ دہانی
 دیتے ہیں۔ یہ اس وقت میں نے اپنے مضمون "ادب کی انفرادیت اور عصری رجحانات" مطبوعہ کتاب بھندہ
 برس 1967ء کے خاتمہ پر لکھا ہے کہ "شاید یہ بہت تاخیر ہو کہ اس ادب کو عصری رجحانات، قومی تہذیب،
 قومی اور دینی مبادیوں کا جتنا کراہی ہو، اسے ہی منفرد انداز میں، و حقائق کو پیش کر سکے گا۔ گو اس کی
 حیثیت میں اس کی انفرادیت بھی یہودی اور اس کا عہد بھی نہیں مسلمہ ہے کہ انفرادی اظہار میں
 وہی ہمیت یہ عصری آگاہی کا راسخہ یوں رہ سکتا ہے" پھر فنی ریاض اور استعداد کی کیا ہمیت ہوگی؟ یہ
 شعور اور ادبیت و فنی بھی اظہار اور فنی کی سطح پر یوں نہ ہو سکتا ہے" حالی اور آزاد کی جدید نظموں میں فنی
 "نہیں ہے، وہ ان کی طرف ہی انفرادی روپ کے نشان بہاں ملتے ہیں اور ان کا ان کا تصور بھی کیا اجتماعی
 اور مقدمہ سے بہاؤں کے اور اس طرح ان کی انفرادیت لائق تصانیف نہیں پہنچتا" حالی کو خود بھی فنی
 فارسی انفرادیت اور عصری آگاہی کی شہس کا احساس تھا، چنانچہ مقدمے میں شاعری کی اصلاحات پر اظہار فنی
 کے اسے دیتے ہیں کہ "اپنے یہ شعور ہے کہ نئی روش پر چلنے والا شاعر کوئی مضمون زمانے کی نہ دے اور
 مقتصدانہ اس کے واقعی شعور کے ہاں میں شعور کے ہر نے ملک کے جدت پسند لوگوں میں ہند شہرت یا قبولیت
 حاصل کرے اور ایک نہ میں حیثیت سے اس کے کام کی اور توقع سے زیادہ اس کو مل جائے۔ مگر شاعری
 حیثیت سے نہ قوی واقعہ اس کے کام کی اور ہوتی ہے اور نہ وہ اس کو دوا دے سکتا ہے۔" پھر وہ یہ بھی لکھتے ہیں
 "میں اپنے ادیب اس (شاعر) کی حیثیت اس طرح فرماتے ہیں کہ فلاں شخص نے شاعری نہیں کی بلکہ
 امید اور خدائی مصائب لکھ کر اپنے سے رونا خدمت سے یہ ہے۔ لیکن اگر وہ فی الواقع موجودہ نسل کی قدر شناسی
 سے آگاہ نہ ہو چکا ہے تو اس کو ایسی باتوں کی قوم پر دوا نہیں کرنی چاہئے بلکہ یہ امید رکھنی چاہئے کہ اگر قوم کی
 زمین میں ہندو آں ہوتی ہے تو ختم ہوتے نہ جائے گا۔ (مقدمہ شعر و شاعری۔ مرتبہ حمید قریشی ص 124) یعنی
 اس نے اپنے ان نظموں کا احساس تو رکھتے ہیں لیکن جدید شاعری کے ضمن میں انہیں نظر انداز بھی کر دیتے
 ہیں اور ساری توجہ صرف نئے خیالات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ یہ کشمکش حالی اور آزاد کے قطع نظر تمام ترقی پسند
 شعور کے یہاں بھی بہت نمایاں ہے کہ وہ فنی کے تقاضوں سے انکار بھی نہیں کرتے اور غلو کی حد تک فکر پر
 اور اس کے باب ان تقاضوں سے بہ اعتدالی نے مرتکب بھی ہوتے ہیں۔ انفرادیت کی ہمیت تسلیم بھی
 کرتے ہیں اور اجتماعی مقاصد کے باقوں اس کے رویوں کی طرف سے آنکھیں بند بھی کر لیتے ہیں۔

دوسرا باب

نئے جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
بڑے بیسویں صدی کے فکری میلانات کا جائزو

منطقی دلائل اور مجرد فکر کے بارے میں عام طور پر لوگ جتنا جانتے ہیں/ ہر سچا شاعر اس سے زیادہ اہلیت کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن کسی بھی شخص کو اس کے حقیقی فلسفے کی جستجو اس کی کم و بیش فلسفیانہ باتوں میں نہیں کرنی چاہئے۔ (۱)

شاعر نہ فلسفی ہوتا ہے اور نہ نظریہ ساز۔ شاعری دنیا یا علوم یا انسانی تجربوں یا اقدار کے بارے میں وہ باضابطہ مواد فراہم بھی نہیں کرتی جو فلسفے یا سماجی علوم سے حاصل کیا جاتا ہے، کیوں کہ شاعری اساسی طور پر اس استدلال سے عاری ہوتی ہے جس کے بغیر کسی فلسفیانہ اور علمی تصور کو ثبات نہیں ملتا۔ شاعری کسی مخصوص انسانی صورت حال کے بارے میں بتاتی نہیں، بلکہ اس کا انکشاف کرتی ہے اور اس طرح معنی کے ایک انوکھے نقش کو منور کرتی ہے۔ شاعری میں ہم خیال کو یاد رکھنے پر اکتفا نہیں کرتے۔ اس خیال کے لفظی اور صوتی پیکر کو یاد رکھتے ہیں۔ جمعی تو ہمیں اس سے ذہنی ہی نہیں ایک جمالیاتی تجربہ بھی ملتا ہے۔ اس طرح، شاعری کا ناگزیر عنصر اس کا صیغہ، اظہار بن جاتا ہے جو شعری تجربے میں اس درجہ صل ہوتا ہے کہ اسے تجربے سے الگ کیا ہی نہیں جاسکتا، تا وقتیکہ اسے خیال کا لباس سمجھ کر اوپر سے خیال پر اوڑھنا نہ دیا گیا ہو۔ ایسی صورت میں شاعری اور منظوم خیال کے درمیان خط فاصل کھینچنا ہوگا۔ تاہم، اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ دقت نظر شاعر کے یہاں بھی ملتی ہے اور اس اعتبار سے وہ فلسفیانہ تفکر سے ایک ربط ضرور رکھتا ہے۔ ادنا مونو نے کہا تھا کہ ہر فلسفی کو کسی نہ کسی شکل میں شاعر بھی ہونا چاہئے۔ اس میں یہ نکتہ بھی مضمر ہے کہ ہر شاعر کو کسی نہ کسی شکل میں فلسفی بھی ہونا چاہئے۔ یعنی فرق دراصل سطح اور نوعیت یا طریق کار کا ہے۔ دوسرے، موجودہ عہد کی ذہنی فضاء میں، اسی فلسفیانہ تصور سے یگانگت محسوس کی جاسکتی ہے جو محض

حدیدیت اور نئی شاعری

مقالات میں، ممدوں کا شمار نہ ہو اور جذبہ بی حرارت بھی رہتا ہو۔ جو انسان لو اس کے ازلی اور ابدی مسائل سے عاجز ہو جائے، صورت حال میں آتی بھی نہ۔ جو اقدار فی روشنی میں اس کو محض چند قدموں سے آسمان کی فاصل میں اس کی شخصیت و پارو پارو ہے، ایسے جگہ اس کے عمل و وجود کا احاطہ کرے اور وہ بھی ان طرح کے انسان محض کی تجربہ کا وہیں ایسا ہے جہاں شے کی طرح پڑا ہوا نہ دکھائی دے، جس کے لئے جب نہش و پسند نہایت بے جا ہیں، بلکہ وہ ایک زندہ و پیچیدہ مضوی وحدت ہو۔ فلسفی سے انہماک نہ ہو سکتا ہے۔ ان طرح یہ حقیقت بھی اہم ہے کہ، چہ شاعری تخلیقی اور فنی اظہار ہونے کی حیثیت سے فلسفیانہ تصور کی محتاج نہیں ہوتی، چہ شاعری "معی" یعنی نئے تجربے کے بغیر وجود میں نہیں آتی اور تجربہ ہی یہ ہے کہ اسے بہ صورت نظر آجگہ بخشی ہے۔

اور ممد کا سب سے بڑا مسد بہن اور جذبہ پائی سہاروں کا فقدان یا فانی جہا، وطنی کا احساس ہے۔ چنانچہ اس مہم کی فکر نے اس احساس کی تخلیق کے نئی راستے روشن کئے ہیں اور دراصل وہی فکر ریاد و توبہ کے متعلق بھی ہیں، جن سے موجود انسانی صورت حال کو سمجھنے میں مدد مل سکے۔ شاعر اس صورت حال کو سمجھنے سے پہلے ہمیت بھی ہے، بھی عمامہ اور بھی اہکانات یا خیال کی سطح پر۔ اس صورتحال کو وہ کتابوں سے، جہاں زندگی کے حوالے سے سمجھتا ہے اور چہ عقل کے علاوہ حواس اور عصاب کے ذریعہ اس کے بارے میں سوچتا ہے۔ حواس اور عصاب کا عمل شاعری و فلسفیانہ یا عملی تصور کی دلیل سے متمیز رہتا ہے۔ یہ نئی منطق سے متعارف نہ ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے لیکن یہ بیرونی احکام سے آزاد ہو کر اپنے ذاتی تجربے کا اثر سے تیار ہیں، اور وہ نتائج تک بھی پہنچتا ہے لیکن یہ نتائج طے شدہ نہیں ہوتے۔ اس طرح سوچنے کی حالت کے جہ میں بھی، وہ اختیار کا ایک پہلو نکال لیتا ہے، فکر کی آتی جاتی لہریں اپنے حد معین کی وجہ سے شاعر و فلسفیانہ تصور کے کسی بھی سانچے میں، خواہ وہ کتابی کشادہ بساط و رلوچ دار کیوں نہ ہو، سامنے نہیں آتیں اور کسی ایک نقطہ، فکر پر اسے مستقلاً نمبر نے نہیں دیتیں۔ تخلیقی عمل کے میانی میں بات کی تکمیل یا فن سے وفاداری اسے ایسا کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ یہی جبر اس کا اختیار ہے اور اسی پر اس کی انفرادیت کا انحصار ہے۔ یہ انفرادی فکر جو کائنات کے مجموعی دباؤ کا نتیجہ ہوتی ہے اور جسے شاعر اپنی پوری زندگی کے ساتھ محسوس کرتا ہے، ولیم جیمس کی اصطلاح میں ایک "گوٹکے" احساس سے مماثل ہوتی ہے، جس کے لئے لفظ طے ہوتے ہیں نہ معانی۔ یہ تجربہ اسی صورت میں اپنی انفرادیت کی حفاظت کر سکتا ہے جب دوسروں کی نظر یا خبر یا کتابوں کے سحر سے آزاد رہے، اور اس کے

جدیدیت اور نئی شاعری

انکشاف میں شاعر علمی اصطلاحوں کے رعب کا شکار نہ ہونے پائے، ورنہ اس کی انفرادیت کسی معینہ غلطی میں مقید ہو کر ایک اجتماعی اور رسمی حقیقت بن جائے گی۔ اس لئے والیترتی نے یہ تنبیہ کی ہے۔ کسی بھی مسئلے یا تجربے کے بارے میں سوچتے وقت احتیاط لازم ہے۔ اور جن الفاظ کے ذریعے وہ مسئلہ سامنے آئے انہیں ہمیشہ شک کی نظر سے دیکھنا بھی ضروری ہے، کیوں کہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے مناسبات ساتھ لاتے ہیں اور یہ عمل اتنا خاموش ہوتا ہے کہ سوچنے والا ان مناسبات کو اپنی ہی فکر کا نتیجہ سمجھ بیٹھتا ہے۔ ان مناسبات کی پیدائش میں گرچہ اس کے ذاتی تفکر کو دخل نہیں ہوتا لیکن اپنی انفرادیت کے بارے میں اس کی خوش گمانی قائم رہتی ہے۔ (2)

شاعری میں کسی بھی تجربے یا مسئلے یا صورت حال کی احاطہ بندی، اسی لئے نہ تو فلسفیانہ اور علمی اصطلاحوں میں کی جا سکتی ہے نہ یہ شاعر کا منصب ہے۔ شعری تجربے کے دوران کئی ایسی ذہنی کیفیتوں سے اس کا واسطہ پڑتا ہے جو گریز پا اور ناپائیدار ہونے کے باعث ایک دھندلا اور بے نام خاکہ ابھارتی ہیں۔ جس کی ہیئت یا حدود کے بارے میں کسی بھی طرح کا تعین ممکن نہیں ہوتا یا عقلاً اس کی توجیہ ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ کیفیات مسلسل تجربوں کے بجائے اتفاقات کا نتیجہ ہوتی ہیں اور ذہن یا حواس چونکہ انہیں قبول کرنے کے لئے پہلے سے آمادہ نہیں ہوتے، اس لئے ان کی ماہیت کا مکمل شعور بھی نہیں حاصل نہیں ہونے پاتا۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں کسی قطعی لفظ یا اصطلاح کا قلم ان پر لگایا ہی نہیں جاسکتا۔ ان کے لئے الفاظ کے تخلیقی استعمال کی ضرورت پڑتی ہے، یا ایک خود کار طریقے سے کوئی لفظ اپنے مناسبات سے الگ ہو کر نئی جہتوں کے ساتھ خود بخود ان کا انکشاف کر دیتا ہے۔ اس طرح شاعر زبان کے بطن سے یہ نئی زبان پیدا کرتا ہے۔ شاعری کی زبان پر نہ تو ان اصولوں کا اطلاق مناسب ہے جو فلسفہ اور علوم کی زبان سے مخصوص ہیں، نہ وہ دلائل کا رآمد ہو سکتے ہیں جن کا استعمال نثر کرتی ہے۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ شعر یا نثر کا خام مواد ایک ہو، یا وہ عناصر ایک ہوں جو شعری یا نثری اظہار کے لئے فکری بنیادیں مہیا کریں، لیکن شاعر کا اعصابی نظام، اس کے احساس کی حرارت اور جذبے کی تندی، الفاظ کے رسمی رشتوں کو درہم برہم کرتی رہتی ہے۔ نثر ان رشتوں کی قید سے نکلنے نہیں پاتی۔ نثر کا کوئی ٹکڑا دوسرے کے ذہن میں انتقال معنی کے بعد اپنی لسانی اہمیت کھو دیتا ہے (یہاں نثر کی تخلیقی ہیئتوں سے بحث نہیں) یعنی اس کے نصب العین کی تکمیل میں اس کی فن کا پہلو بھی شامل ہے۔ قلم اپنی خاک سے بار بار پیدا ہوتی ہے کیوں کہ اس میں لفظ کے معنی اپنی آواز میں ضم ہو کر ایک وحدت کی تشکیل کرتے ہیں اور شاعر لفظ اور خیال کو ایک دوسرے میں

اس مقالے میں دراصل نئی شاعری¹ اور بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کے مابین اسی رشتے یا مماثلت کے پہلوؤں کی دریافت کی جائے گی۔ مقصد یہ نہیں کہ نئی شاعری کے نمائندہ عناصر کو فلسفیانہ افکار کے کسی چوکھٹے میں کھینچ تان کر سمو دیا جائے اور نئی شاعری کو معاصر فلسفوں کا مترادف قرار دے دیا جائے، بلکہ یہ ہے کہ نئی شاعری سے جو خصائص وابستہ کئے جاسکتے ہیں، ان کی فلسفیانہ بنیادیں تلاش کی جائیں۔ علوم و افکار کی دنیا میں کوئی ایسا آہنی قانون نہیں ہے جس کی روستہ ایک شعبہ، فکر و دوسرے سے کلیتاً بے نیاز کر دیا جائے۔ ہر فکر کا موضوع انسان ہے لیکن ہر شعبہ، علم میں انسان کو سمجھنے کے اپنے اصول اور طریقے اختیار کئے جاتے ہیں۔ طریق کار کے یہی اختلافات ان مادم کی حدیں متعین کرتے ہیں، اور انہیں کے پیش نظر ہر علم یا کتب فکر کی قائم بالذات حیثیت کا تصور سامنے آتا ہے۔ ہر شعبہ، فکر میں اگر کسی قانون کی حکمرانی تسلیم کی جاسکتی ہے تو وہ اس کے طریق کار کا ہے۔ چنانچہ شعر و ادب کے بھی اپنے قوانین ہیں۔ نئی شاعری کے تناظر میں ان قوانین یا اصولوں کا تجزیہ اور مطالعہ اس مقالے کے آخری تین ابواب میں کیا جائے گا۔

زیر نظر باب میں ان فلسفیانہ افکار کی خاکہ کشی مقصود ہے جن کی بازگشت بیسویں صدی کی نئی شاعری میں سنائی دیتی ہے۔ یہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ شاعر فلسفی نہیں ہوتا نہ شاعری منظوم فلسفہ ہوتی ہے اور نہ اپنے عہد کی ترجمانی کے لئے نئے شاعر پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ ہر نئے کتب فکر کا بالاستیعاب مطالعہ کرے اور اپنے تجربوں کے ”شاعرانہ بیان“ میں اس مطالعے سے فائدہ اٹھائے۔ اس لئے اس مقالے میں نہ تو یہ کوشش کی جائے گی کہ نئی شاعری سے چند مثالیں لے کر انہیں کسی نئے فلسفیانہ کتب فکر کا سرچشمہ قرار دیا جائے، نہ یہ کہ نئی شاعری میں نئے فلسفیانہ افکار کی منظوم مثالیں تلاش کی جائیں۔ ہر زمانے کی طرح بیسویں صدی کی ذہنی فضا کے اپنے انفرادی نشانات ہیں جو اسے پچھلی صدیوں کی فکر سے الگ کرتے ہیں۔ لیکن اردو میں جدید شاعری کی روایت کے ضمن میں جدید کا تصور یا تو صرف تاریخی مناسبات کے ساتھ مستعمل ہے، یا بعض اوقات جدید کو قدیم کی ضد کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس لئے نئی شاعری میں عقیدہ پرستی یا توہمات یا اساطیر اور دیو مالا یا مراجعت کی طرف میدان کو کچھ لوگ ایسی گمراہی اور اعصاب زدگی سے تعبیر کرتے ہیں جس کی توجیہ عقل کی روشنی اور سائنسی علوم و

1۔ جدیدیت کو تجدید پرستی یا جدید کے تاریخی تصور سے غلط ملط نہ کیا جائے اس لیے وہ شاعری جو جدیدیت کے میلان سے وابستہ کی جاتی ہے، اسے اس مقالے میں نئی شاعری کہا گیا ہے۔

2۔ یہ ابواب ”نئی شعری روایت“ کے نام سے ایک علاحدہ کتاب کی شکل میں شائع ہو چکے ہیں۔

جدیدیت اور نئی شاعری

فکار کی متبہویت نے اس دور میں انہیں ناممکن دکھائی دیتی ہے۔ صدیوں اور قرون کی مسلسل ریاضت کے بعد عقل کے ذخیرے میں انسان نے جو اضافے کئے ہیں، ان کی موجودگی میں حقیقت کے بجائے خوابوں کی جستجو کا یہاں کیا معنی ہیں؟ شہر میں جنگلوں کا ذکر کیوں؟ سائنسی عقلیت کے عہد میں ان توہمات اور عقاید کی بات کیا کی جاتی ہے جو نسب کے باطل قرار دینے جا چکے؟ نئی شاعری نے ان سوالات کا جواب دیتی ہے نہ ان کے اسباب کا محالہ کرتی ہے۔ لیکن موجودہ انسانی صورت حال کے ہر زاویے کو وہ ایک حقیقت کے طور پر برتی ہے، خواہ اس کی بنیادیں سر تا سر خیالی ہی کیوں نہ ہوں۔ خیال بجائے خود حقیقت سے کم حقیقی نہیں ہوتا۔ اسی لئے نئی شاعری نہ تو مادی اور سماجی ترقی کی بنیاد پر تاریخ کے ادوار کی تعیین کرتی ہے اور اس تعیین کی بنیاد پر ایک حقیقت کو قدیم اور دوسری کو نئی سمجھتی ہے، نہ ہی وہ خیال و خواب اور حقیقت کی کشمکش میں اپنی جدیدیت کا ثبوت دینے کے لئے حقیقتوں کو تسلیم اور خوابوں کو مسترد کرتی ہے۔ اپنی تقویم خیال میں وہ عصر رواں کے سوا اور زمانوں کو بھی متحرک دیکھتی ہے جن کا نام اس کے نزدیک قدیم ہے نہ جدید۔ عصریت میں ابدیت کا رنگ اسی طرز نظر کا مرہون منت ہے۔ یہ طرز نظر نئی شاعری کو نئے عہد کا خبر نامہ نہیں بناتا بلکہ اسے تاریکی کے ایک نئے تصور سے تسکین دیتا ہے۔ نئی شاعری فی الواقع نئے انسان کا منظر نامہ ہے، ذاتی اور انفرادی طرز احساس کے آئینے میں، اور یہ نیا انسان اتنا سہل الفہم نہیں کہ اس کا رشتہ ماضی کی پوری رویت سے منقطع کر کے، اسے محض ایک نئی اور بدلی ہوئی حقیقت یا نئے دور کی علامت سمجھ کر، اس دور کے سماجی معیاروں کی روشنی میں اس پر چند مخصوص ذہنی قدروں کی مہر لگا دی جائے۔ وہ نیا ہے اور پرانا بھی، کیوں کہ پرانی حقیقتیں بھی اسے اپنی موجودہ صورت حال میں شامل دکھائی دیتی ہیں۔ وہ پیچیدہ ہے اور پر اسرار ہے۔ ہر عہد کے انسان کی طرح موجودہ عہد کی پیچیدگیوں نے اس کے اعصابی، جذباتی اور فکری نظام میں مزید پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں، اور چونکہ وہ پرانے ذہنی اور جذباتی سہاروں سے محروم ہو چکا ہے، اس لئے ماضی کے انسانوں کی طرح نہ تو کسی اخلاقی یا تہذیبی یا روحانی قدر سے منسلک ہو کر اپنے فکر و عمل کی حد بندی پر قادر ہے، نہ اپنے عہد کے سیاسی اور تہذیبی انتشار اور المیوں کی موجودگی میں اس خوش فہمی کا شکار، کہ وہ کسی بڑے مقصد کی تکمیل کے لئے حقیقت اولیٰ کا نائب مقرر کیا گیا ہے اور یہ وہی جذباتی آرمائش اس کی صلاحیتوں کا پیمانہ ہے اور ہر آزمائش کا صلہ اسے آئندہ مل جائے گا۔ وہ اپنے وجود و خیر اور شر کے خانوں میں تقسیم کرنے سے اس لئے قاصر ہے کہ وہ شر کے ہاتھوں خیر کی تباہی دیکھتا رہا ہے اور خیر کی طرح اس نے شر کو بھی ایک ”مہذب دنیا کے“ ”مہذب انسانوں کے عمل“ کی شکل

میں دیکھا ہے۔

بیسویں صدی کے فلسفے یا وہ فلسفیانہ تصورات جن کی داغ بیل پہلے ہی پڑ چکی تھی لیکن بیسویں صدی کی ذہنی زندگی سے مطابقت کے نشانات جن میں از سرفوڈھوٹے گئے، یا جن کی روشنی میں بیسویں صدی کے افکار و مسائل کو سمجھنے کی کوششیں ہونیں، اسی نے انسان کی الجھنوں کا سراغ لگاتے ہیں۔ نئی شاعری اس کی واضح اور مبہم، جانی اور انجانی الجھنوں کا فنی اظہار ہے۔ یہ جی ہوا کہ بعض شعراء نے چند فلسفیوں کے خیالات سے براہ راست آگہی حاصل کی یعنی ان کے مطالعے کے بعد اس عہد کے مسائل کو ایک نئی نظر سے دیکھا۔ یہ نئی نظر گرچہ ان کی اپنی ہی شخصیت کی زانیدہ ہے لیکن اس کی تربیت نئے افکار کے ہاتھوں بھی ہوئی اور ان کی شخصیت میں جذب ہونے کے بعد افکار ایک نئے تخلیقی رویے کا محرک بھی بنے۔ بعضوں نے مغربی ادب کے مطالعے سے بالواسطہ طور پر ان مفکروں کے اثرات قبول کئے جن کی فکر نے مغربی ذہن کو متاثر کیا تھا اور وہاں کے تخلیقی رویوں میں نئے ابعاد کے اضافے کئے تھے۔ اسے مغرب کی تقلید کے بجائے ان عالمگیر میلانات کے طور پر دیکھنا چاہئے جو اٹھنے تو خاک مغرب سے لیکن ان کے اثرات کی توانائی نے جغرافیائی قیود کا کوئی لحاظ نہیں رکھا۔ بعضوں نے قدیم مشرقی افکار کے آئینے میں صدائقوں کا مفہوم سمجھا۔ ان سب کے باوجود ایسے شعرا بھی مل جائیں گے جنہوں نے نئی زندگی اور نئے انسان کے مسائل کو بغیر کسی حوالے کے، صرف اپنے ذہنی کوائف اور تجربات کی روشنی میں جانا، یا جن کی ذاتی الجھنیں ایسی حقیقتوں کے انکشاف کا سبب بنیں جن میں بیسویں صدی کے افکار سے مماثلت کی صورتیں خود بخود پیدا ہوتی ہیں۔ وقت بھی ایک زندہ اور فعال حقیقت ہے جو ذات اور کائنات کے مابین ایک نئے تعلق یا ایک نئی بصیرت کو راہ دیتا ہے۔ پھر مختلف افراد کے ذاتی تجربوں میں بھی اشتراک کی صورتیں نکل آتی ہیں، اور یہ بھی ہوتا ہے کہ قطعاً غیر شعوری طور پر ایک شاعر اپنے کسی تجربے یا تاثر کا تخلیقی اظہار کرتا ہے، اور کسی مفکر کے یہاں اس کے تجربے کی ماہیت یا محرکات کے بارے میں ایک منطقی یا علمی بنیاد بھی مل جاتی ہے۔ شعر و ادب میں بیسویں صدی کے کئی میلانات عقل کے بر عمل کی نئی سے وجود میں آئے ہیں۔ لیکن یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ ان میلانات کے مفسروں نے ان کی منطقی تعبیریں بھی کی ہیں، البتہ منطق کا تصور بیسویں صدی کے تمام مفکروں کے یہاں محض عقل کا اسیر نہیں ہے۔ عقل نے جذبے کا احترام کرنا بھی سیکھا ہے اور اس کی خود فریبی اور خود اعتمادی میں کمی آئی ہے۔ اس کے اسباب جذباتی نہیں، مادی ہیں۔ دانشوروں کے حلقے میں یہ خیال تیزی سے عام ہوا ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے غیر

معمولی مادی اور تکنالوجیکل ترقی کے باوجود، انسانی زندگی کی بنیادی قدر یا اس کے حسن میں کوئی اضافہ نہیں ہوا۔ اس کے برعکس سیاست کی بازی گری اور انہی جنگ کی بربادی نے زندگی کی لغویت کے ایک اندوہناک احساس کو جنم دیا ہے۔ اب انسان یہ جانتا ہے کہ اس کی ذات پر بیرونی حقائق کی یلغار جس شدت و مد کے ساتھ ہو رہی ہے، اس کا سامنا کرنے کی طاقت بھی اس میں نہیں ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ معاشرہ جذباتی حوادث سے محرومی کے باعث اسے قرب اور یگانگت کی لذت نہیں دے سکتا۔ ماحول سے اجنبیت کی یہ لہر بعض اوقات اسے یہ سبق بھی دیتی ہے کہ جب وہ سب سے الگ ہے تو اس کی اخلاقی ذمہ داریاں بھی ختم ہو چکیں۔ لیکن معاشرہ یا اخلاق اب اس کی عادت ہے یا آسیب، چنانچہ وہ ان سے مکمل انقطاع پر بھی مطمئن نہیں ہوتا اور کبھی کبھی ایک نئے عقیدے کی جستجو میں اپنی انسانیت کی کھوئی ہوئی منزلوں کی باز دید کے لئے پیچھے کی طرف مڑ کر بھی دیکھتا ہے، اور یہ بھی سوچتا ہے کہ اس کا ماضی اس کے حال سے زیادہ زندہ ہے، کیوں کہ ماضی کی گرفت اس پر سخت ہوتے ہوئے بھی اس کے لئے حال سے زیادہ قابل قبول ہے۔ وہ ماضی کو اپنی پناہ گاہ نہیں بناتا، کیوں کہ یہ پناہ گزینی موت سے مشابہ ہوگی۔ وہ انتہائی لغویتوں اور دہشتوں کے درمیان بھی بہر صورت زندہ رہنا چاہتا ہے، ایک حیاتیاتی اتفاق یا تاریخ کے واقعہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک خود مختار حقیقت کے طور پر۔ صورت حالات کی انتہائی خرابیاں، متواتر ناکامیاں اور رسوائیاں اسے زندگی کرنے کی ہوس سے باز نہیں رکھ پاتیں۔ موت کا انتخاب اگر وہ کرتا بھی ہے تو دوسروں کے اثر سے پر گزاری جانے والی زندگی کے خلاف احتجاج کے طور پر۔

برنرینڈ رسل نے اپنی خودنوشت میں تین ایسے قوی الاثر جذبات کا ذکر کیا ہے جو اس کی زندگی پر حادی رہے اور اس کے افکار پر جن کا اثر بہت گہرا پڑا۔ ان میں پہلا جذبہ محبت کی آرزو کا ہے، دوسرا علم کی جستجو کا اور تیسرا نسل انسانی کی کیفیتوں پر ایک ناقابل برداشت ترحم کا۔ اس نے لکھا ہے کہ یہ جذبات طوفانی ہواؤں کی طرح اسے مختلف سمتوں میں بہاتے رہے، اذیت کے ایک گہرے سمندر کی سطح پر، اور اس طوفان کے ہاتھوں وہ بعض اوقات نامرادی اور مایوسی کے انتہائی کناروں تک جا پہنچا۔ اس نے محبت کی آرزو اس لئے کی کہ یہ جذبہ وجد کے ایک سکون بخش تجربے سے روشناس کراتا ہے اور یہ تجربہ اس کی نظر میں اتنا دقیق ہے کہ اس سکون کی چند ساعتوں کی خاطر وہ اپنی باقی ماندہ زندگی کو قربان کر سکتا تھا۔ یہ تجربہ تنہائی کی اذیت کو کم کرتا ہے، اور اس جنت کی راہ دکھاتا ہے جو درویشوں اور شاعروں کی فکر کا مرکز رہی ہے۔ رسل لکھتا ہے کہ اسی جذباتی اضطراب اور تعیشی کے ساتھ اس نے علم کی جستجو بھی کی۔ اس طرح

جدیدیت اور نئی شاعری

وہ انسان کے دل کی آوازیں سننا اور سمجھنا چاہتا تھا۔ وہ یہ بھی جانتا چاہتا تھا کہ ستارے کیوں چمکتے ہیں؟ محبت اور علم کی جستجو کے جذبات اسے سکون و آسودگی کی خیالی جنت تک لے گئے لیکن انسانی اسیوں پر ترم کی ایک اعصاب شکن لہر، اسے زمین کی طرف واپس لائی۔ اس نے اپنے دل میں درد بھری چیخوں کی بازگشت سنی۔ قحط زدہ بچے، جابروں کے ظلم و ستم کی شکار روحیں، لاچار بوڑھے جو اپنے بچوں کے لئے ایک نفرت آمیز بوجھ بن گئے، افلاس اور اذیت اور اکیلے پن کے کرب سے دو چار دنیا اس کی خیالی جنت یا مثالی دنیا کا مذاق اڑاتی رہی۔ اس نے ان برائیوں کو ختم کرنا چاہا، لیکن وہ یہ بھی جان گیا کہ یہ بات اس کے بس سے باہر ہے، پس وہ بھی اذیت کا شکار ہوا۔ لیکن ان تمام حسی اور اعصابی تجربوں سے بعد بھی رسل زندگی سے اپنا رشتہ توڑنا نہیں چاہتا تھا۔ وہ اسے بہر حال بسر کرنے کے لائق سمجھتا رہا، اس آرزو مندی کے ساتھ کہ "اگر مجھے موقع دیا جائے تو میں خوشی سے دوبارہ اسے بسر کروں گا۔" (5)

زندگی کی خواہش اور زندگی سے بیزاری کا احساس، بے چارگی اور نامرادی کے حوصلہ شکن تجربے اور ظلم کی پیاس بجھانے کے لئے کائنات کی تسخیر کے منصوبے، دنیا سے دوری کا خیال اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کا خواب، حال سے پابستگی اور ماضی کی باز دید کا جذبہ اور مستقبل کے امکانات کی جستجو، تمکین اور لا حاصلی کا کرب اور ان دیکھی منزلوں کی تلاش، فطرت کے ہر بھید کو تعقل کی روشنی سے بے حجاب کرنے کی ہوس اور ایک گونہ بے خودی کا شوق، بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار و میلانات کی دیواریں انہی تصانیف کی بنیادوں پر استوار ہوئی ہیں۔ ایک طرف انفرادیت کی لے تیز ہوئی ہے، دوسری طرف ایسے معاشرتی اور سماجی نظام کی تشکیل کے خواب بھی دیکھے گئے ہیں جہاں انفرادی آزادی کے بجائے اقتصادی مساوات کو تہذیبی ارتقا کا نصب العین سمجھا گیا ہے۔ خدا کی موت کا اعلان بھی ہوا اور نئے خداؤں کی دریافت بھی۔ سرمایہ داری اور اشتراکیت، عقلیت اور روحانیت، ان کے علمبردار مختلف گروہوں، فرقوں اور قوموں اور مسلکوں میں بنے ہوئے، اپنے اپنے طور پر تہذیب کی تعمیر اور انسانی مسائل کے حل کی جستجو میں لگے ہوئے ہیں۔

اقدار و افکار کی اس کثرتیت کے تحت، بیسویں صدی کو بیک وقت کئی مکاتب فکر یا نظریوں کی صدی کہنا غلط نہ ہوگا۔ ایچ۔ جی۔ ویلز کا مستقبل بعید کا فرضی مورخ بیسویں صدی کو "پریشان خیالی کا عہد" کہتا ہے۔ آڈن کے نزدیک یہ "اضطراب کا عہد" ہے اور فرانتز الیکوینڈر کے نزدیک "عدم تعقل کا عہد"۔ کونسٹر اسے "تمنا کا عہد" کہتا ہے۔ پیٹرم سوروکن کے لفظوں میں یہ "بحران کا عہد" ہے۔ مارٹن

وہاں سے قول سے مطابقت یہ ”تجزیہ کا عہد“ ہے، اور کارل منیہم اسے ”تعمیر نو کا عہد“ قرار دیتا ہے۔ (6)

یہ پرستان خیالی اس عہد کے فکری عدم تعین کی ایک عکس ہے جو کسی قطعی اصطلاح کا اطلاق اس عہد پر نہیں ہونے دیتا۔ زندگی ہر آن نئے بھید میں سامنے آ جاتی ہے۔ افکار و عقائد کی یہ بوقلمونی تہذیب، تاریخ کے ہر دور میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی میں بھی مختلف النوع حقیقتوں سے ذہنی درجہ ہائی حقیقت کے مطابق سامنے آتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ گذشتہ صدیوں کے مقابلے میں رد و قبول کا سلسلہ بیسویں صدی میں تیز تر ہو گیا ہے۔ سبب یہ کہ اس عہد نے پچاس ساٹھ برسوں کے اندر، حوادث اور واقعات کی یہ تیز رفتاری اور تغیر کے باعث فکر کا جو لہار راستہ طے کیا ہے وہ اب سے پہلے انسان نے صدیوں میں طے کیا تھا۔ انیسویں صدی نے کم و بیش برقی فکر کو ایک عالمگیر حیثیت دے دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ جہاں نئی باتیں، مسائل کی کمی کے سبب سے پیدا نہیں ہوتیں بالواسطہ طریقوں سے وہاں پہنچ جاتی ہیں، انسانی کائنات کا احساس وہاں رہنا ہونے لگتا ہے۔ مادی خوش حالی کی آرزو اور سائنس کی قدرتوں کا رعب انیسویں صدی کے خیر میں رچ بس گیا تھا اور ہر ”ترقی یافتہ“ ذہن مادی حقیقتوں پر ایمان لاتا تھا اور اپنی کائنات کی ہر سمت کا آخری سرا انہیں حقیقتوں میں تلاش کرتا تھا۔ انہیں حقیقتوں سے وابستگی انیسویں صدی کا ”غالب رجحان“ تصور کی گئی تھی اور انہیں کی بنیاد پر جدید کو قدیم سے الگ کرنے کے لئے نئے معیار قائم کئے گئے تھے۔ بیسویں صدی کی فکری بساط پر کوئی رجحان ان معنوں میں غالب رجحان نہیں ہے۔ ایک ساتھ مختلف راستوں پر لوگ دکھائی دیتے ہیں، یہ فیصلہ کئے بغیر کہ ان کی منزل مراد حقیقت کیا ہے؟ ان کائنات اور اس منزل کی نوعیت کیا ہے؟ قدیم یا جدید؟ جدید سے ہمسکھار ہونے کا سبب یہ مطلب بھی نہیں رہ گیا ہے کہ قدیم سے رابطہ ٹوٹ جائے چنانچہ بیسویں صدی کا انسان آگے کی طرف بڑھتا ہو۔ ہر بار پیچھے منسوب دیکھتا ہے اور ایک نئے مستقبل کی آرزو مندی کے علاوہ ماضی کو از سر نو زندہ کرنے کی سعی بھی کرتا ہے۔ پرانی حقیقتوں میں نئے مطالب ڈھونڈے جاتے ہیں اور فکر کی سطح پر ماضی، حال و مستقبل کو ایک ”ابدی حال“ (Eternal Now) کے نقطے پر مجتمع کیا جاتا ہے۔

اس عہد کی جمہوری فکر پر بیک وقت حقیقت اور ماورائے حقیقت، مذہب اور لامذہبیت، وجودیت اور اشتراکیت، حال پرستی اور تاریخ کے ایک متدار (Cyclical) تصور، تجربی نفسیات اور فراڈ، ایڈلر، اور یونگ، منطقی اثباتیت اور لایعنیت، سب کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ انسان مختلف عضوتوں کا ایک کل بھی ہے اور اپنی ذات میں اسرار و رموز سے معمور ایک ایسی دنیا بھی جس کی حدود کا سراغ نہیں ملتا۔

جدیدیت اور نئی شہری

اسے اپنی جستجو بھی ہے اور وہ اپنے آپ سے خائف بھی ہے۔ وہ لذت کا جو یا بھی ہے اور لذت کے احساس سے خود کو عاری بھی کرتا جا رہا ہے۔ وہ اپنے آپ میں ایک پیچیدہ، متضاد اور ناقابل فہم مظہر بن گیا ہے۔ بیسویں صدی کی فکر کے تمام مکاتب اپنے اپنے طور پر اس معرکے کو سمجھنے اور سلجھانے میں منہمک ہیں۔ کوئی اس کے باطن کا غواص ہے۔ کوئی اس کی مادی ضرورتوں یا سماجی مسائل کے آئینے میں اس کے اصل کو سمجھنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ اس کے ذہنی، جذباتی، نسلی اور تہذیبی روابط یا مذہب، سائنس، فن اور تاریخ کی طرف اس کے رویوں کی روشنی میں بھی اس کی حقیقت تک رسائی کی جدوجہد جاری ہے۔ اس کی الجھنیں ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی۔ اس لئے کوئی بھی مکتب فکر اس کے ہر مسئلے یا الجھن کو سلجھانے کی ممانعت نہیں لیتا۔ خود سائنس میں اب انیسویں صدی کی رعوت اور قطعیت باقی نہیں رہی کیوں کہ اس شعبے میں نت نئے انکشافات اور دریافتیں کسی بھی نظریے کو زیادہ دیر تک قدم جمائے رہنے کا موقع نہیں دیتیں اور ہر آن اسے اپنے ابطال کا دھڑکا لگا رہتا ہے۔ اپنے برحق اور ناقابل تسخیر ہونے کا احساس اب صرف سیاسی اور سماجی نظریوں سے مخصوص ہے کیوں کہ ہر سیاسی اور سماجی نظریہ اپنے اثبات کے لئے فکر کے دوسرے تمام زاویوں کی نفی کا محتاج ہوتا ہے، اور اپنے قیام کے لئے ہر انسانی ضرورت کی تکمیل کے دعوے پر مجبور۔ یہ نظریے ان طوفانوں سے مماثل ہوتے ہیں جو کائنات خیال یا سوچنے کی صلاحیت کو ریت کے گھروندوں کی طرح مسمار کر دیں اور اپنی سرکش توانائی کے ہاتھوں انہیں اپنی مرضی کے مطابق ایک متعین شکل دے دیں۔ اسی لئے سیاسی اور سماجی نظریہ گرچہ تاریخ کی مادی حقیقتوں اور فلسفے سے حسب ضرورت کام لیتا ہے، پھر بھی وہ فلسفے کا بدل نہیں ہوتا۔ اس کی معنویت کے محدود اور بقا کے مشکوک ہونے کا سبب بھی یہی ہے۔

اردو کی نئی شعری روایت یا فن کے آواں گاردمیلا نات پر ایک نظر ڈالی جائے تو یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ یہ سب کے سب عدم تعین اور بے یقینی کے ایک عام احساس کی زد پر ہیں۔ احساس کی اس رونے ایک نئے جمالیاتی نظام کی تشکیل میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ یہ عمل اتنا واضح ہے کہ بعض اوقات شعرو فن کی روایت کے تسلسل اور اس کی بنیادی وحدت کا تصور محض ایک واہمہ نظر آتا ہے۔ تبدیلی فطرت کا قانون ہے، لیکن بیسویں صدی سے پہلے اس کی رفتار ست تھی۔ فکرے زاویوں میں تغیر کا عمل اتنا آہستہ خرام اور خاموش ہوتا تھا کہ نئے اور پرانے میں تصادم کے بجائے ایک نوع کی مفاہمت پیدا ہو جاتی تھی۔ اب لوگ تبدیلیوں کو مقدر سمجھ کر قبول کرنے پر مجبور ہو گئے۔ مجبوری کے اس احساس نے بیسویں صدی کو تہذیب کے ایک ایسے کا شناس نامہ بنا دیا۔

نہیں صدی میں تاریخ سے تعلق جو افکار سامنے آئے ان سے وقت یا واقع کی طرف
 سے دور ہے۔ ہمارے ہر دور کا پتہ چلتا ہے اور زندگی سے ایک ہیجان نفع تصور کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ احساس پہلے
 بھی یقیناً پیدا ہوتا رہا، لیکن اس کا اظہار شاید پہلی بار باضابطہ طور پر فلسفیانہ غور و فکر کے ساتھ کیا گیا کہ اب
 تک جسے لوگ تاریخ سے دور سمجھتے رہے، وہ چند منتخب افراد کی سرگذشت یا ان کے کارناموں کا بیان تھا۔ ورنہ عام
 انسانوں کی حیثیت کسی سے تیار اور اس میں ایک مفلوج اور پسماندہ مخلوق کی رہی، جسے علم اور آسائش کے
 زنجیروں سے چمک می نہ رہا۔ چنانچہ تاریخ کے قلمرو میں بھی سزاوارتہ کا احساس ہوتا ہے۔ "شہنشاہیت اور
 شخصی مصرت سے دور میں فن کار کی حیثیت بھی ایک عورت کی ہوتی تھی جو اپنے آقاؤں کی خوشنودی
 حاصل کرتی۔ ان میں آسائش و سہولت فراہم کرنے کے لئے حسن کی تخلیق کرتا تھا۔ ان تخلیقات سے اب
 تک "درب اور پتہ کی برآئی ہے۔" "تاریخ اپنا سفر یوں طے کرتی رہی کہ افراد کی ذاتی زندگی، ان
 سے ہمدردی اور ان کی پریشان خیالیوں کی طرف ایک ایسے لے لے توجہ نہیں کر سکی، اور وہ اس بے اعتنائی
 کی وجہ سے گہرے رستے پر گئے۔ ان کے نزدیک تاریخ ایک جابر قوت تھی، جس سے ہر دور آزمانی کا سوال ہی نہیں
 تھا۔ تاریخ کو ایک دستور بنا دیا گیا اور اس کے اقتدار کی حدیں وسیع ہوتی گئیں۔ پھر اس کا یہ اعلان
 سامنے آیا کہ انیسویں صدی کے خاتمے کے ساتھ ہی مغرب (تاریخ کے اقتدار کی علامت) کا زوال مکمل
 ہو گیا۔ زوال کی یہ مہر اس کاٹکر نے اقتدار اور باطنی زندگی کے اس بحران پر شبہ کی جس نے انسان کو ایک
 شخصیت میں بدل دیا تھا۔ جب انسان ایک فعال حقیقت کے بجائے تاریخ کے ہاتھوں میں محض ایک بے
 جان اور غلام شے بن گیا تو تاریخ کے ادوار کی تقسیم دہنی بنیادوں پر کیوں کر کی جائے؟ اس کاٹکر اسی لئے
 کسی عہد و حقیقت یا انسانیت دوستی یا روشن خیالی یا قومی آزادی یا اقتصادی ترقی یا امن کا عہد کہنے سے
 گھبراتا ہے۔ یوں کہ ہر عہد میں وہ حقیقت اپنی اہمیت کے ساتھ مفلوج اور مجھول دکھائی دیتی ہے جسے
 انسان یا تاریخ کا شمار نہیں جاتا ہے۔ نواں آئی نے تاریخ کی صفات کا تعین پہلے مافوق الفطری یا غیر انسانی
 تصورات کے آئینے میں کیا، پھر اپنے عہد کے تقاضوں سے مفاہمت کر کے اس نے تاریخ کے ایک ایسے
 نظریے کی تخلیق کی جس کا غالب عنصر روشن خیالی کی ارتقا پذیر ہے۔ اشتراکیت کے جدلیاتی ارتقا کے
 تصور و بھی اسی ذیل میں رہا جاسکتا ہے۔ ایک اور رجحان مسکمی عقیدہ رکھنے والے مورخوں میں مقبول ہوا
 جو تاریخ کو خدا اور اس کے بندوں کے رشتے کا تسلسل بتاتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ تسلسل مذہبی شعائر
 سے روگردانی یا بدی کی قوت میں اضافے کے باعث کسی بھی وقت ٹوٹ سکتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ انسان

ہمیشہ ایک اخلاقی استعارے کے طور پر احکامات خداوندی کے مطابق زندگی گزارتا رہے۔ منطقی اعتبار سے جدلیاتی ارتقا کے نظریے کو چھوڑ کر ان تمام تصورات کو تاریخ کے نظریے کی حیثیت سے تسلیم کرنا دشوار ہے۔ لیکن منطق کا واضح ترین نقص یہ ہے کہ اگر اس کی بنیاد پر تاریخ کا کوئی تصور ترتیب دیا جائے تو ہر فیصلہ اعداد و شمار اور مادی حقائق کی روشنی میں کرنا ہوگا۔ اس طرح تاریخ کے وہی معنی قرار پائیں گے جو اعداد و شمار کے ذریعہ ثابت کئے جاسکیں۔ یعنی فرد پھر غائب ہو جائے گا اور انسان کی ذاتی اور جذباتی رتوں کی وہچیدگیوں یا مظاہر سے اس کے اندرونی رشتوں کی اہمیت معدوم ہو جائے گی۔ منطقی فکر صرف حقیقی یعنی موجود صورت حال کو راہ نما بناتی ہے۔ دشواری یہ ہے کہ کوئی بھی صورت حال زماں کی بساط پر آخری صورت حال نہیں ہے۔ اس لئے اس کی بنیاد پر ہر فیصلہ وقتی قدر د قیمت کا حامل ہوگا۔ گذشتہ صدیوں میں انسان اپنے مناصب کا شعور مذہب کے مطابق تصورات کی مدد سے حاصل کرتا رہا۔ اب وہ محض اپنے جسمانی وجود کا جواز ڈھونڈنے پر قانع نہیں ہوتا۔ یا سپرس کہتا ہے کہ ماضی کا انسان زندگی اور ظلم کی وحدت کا ایک سیدھا سادا تصور رکھتا تھا۔ جن حالات میں وہ زندگی بسر کرتا تھا ان میں حقیقت نقاب پوش تھی یعنی حقیقت کو وہ کسی نہ کسی قدر یا عقیدے کی عینک سے دیکھتا تھا چنانچہ ہر حقیقت ایک بیرونی رنگ کے پردے میں چھپ جاتی تھی یا اس کے خطوط دھندلے ہو جاتے تھے۔ اس کے برعکس، بیسویں صدی کا انسان حقیقت کو اس شکل میں دیکھتا ہے جیسی کہ وہ ہے۔ زندگی اسے اسی لئے متزلزل نظر آتی ہے کہ خیال اور ہستی کی ہم آہنگی اس کے نزدیک ختم ہو چکی ہے۔ وہ جھیلنا اپنی زندگی کو ہے اور زندگی کے متعلق تصورات اسے دوسروں کی بصیرت کے مطابق قبول کرنے پڑتے ہیں۔ اس بوالعجبی نے پرانے وقت کی سادہ حقیقتوں کو بھی اس کی نظر میں انوکھا بنا دیا ہے، جب کہ انوکھا دراصل وہ خود ہے۔ بقول یا سپرس پرانے وقتوں میں جو کچھ عظیم تھا اب حنوط شدہ لاشوں میں ڈھل چکا ہے اور موجودہ عہد کے انسان کی زیارت کا سامان ہے۔ موجودہ انسان نے اپنی تہذیب کو (مغرب کی ترقی یافتہ تہذیب کے تناظر میں) ایک زندہ عجائب گھر بنالیا ہے۔ (B) فطری زندگی کا جو ہر نکتا جا رہا ہے اور اپنی ہی دریافتوں سے بے زاری کا احساس روز افزوں ہے۔ تاریخ اور تہذیب کے ارتقائے مدارج کے مسئلے پر متذکرہ فکری زاویوں سے جو نتیجے برآمد ہوتے ہیں، انہیں صرف روشن اور صرف تاریک کہنا غلط ہوگا۔ ان زاویوں میں امید پرستی بھی ہے اور مایوسی کا احساس بھی۔ انسان کے لئے سب سے اہم مسئلہ وقت کے تناظر میں آپ اپنی حقیقت اور حیثیت کے ادراک کا ہے۔ یہی تلاش اسے کبھی وقت کے تسلسل کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے کسی ایک سے خود کو مربوط کرنے

جدیدیت اور نئی شاعری

پر آتی ہے۔ اس سے بھی وہ اس مسلسل اور نمو پذیر حقیقت کے اولین اور آخری نقطے کے درمیان اپنی جگہ اضمحلت سے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اپنی منزل کا نشان کہاں مثبت کرے۔ مراجعت، مستقبلیت اور وجودیت سے متوازی سیارات موجودہ انسان کی اسی تفلش کا پتہ دیتے ہیں۔

سائنس اور نیند لوجی کی ترقی نے بیسویں صدی کے ذہن کو مزید الجھنوں میں ڈال دیا ہے۔ بلاشبہ سائنس نے انسان سے شعور کی زرخیزی، اس کے خوابوں کی جست، مقاصد کے حائل، فکری شادگی اور حوصلوں کی بلندی، اس کی تنظیر اور توانائی میں اضافہ کیا ہے۔ لیکن دوسری طرف اس کی جذباتی زندگی، متمدن اور فنی سہاروں پر ایک کاری ضرب بھی لگائی ہے۔ سب سے اندوہناک حقیقت یہ احساس ہے کہ اپنی طاقت سے وہ خود کو چاروں طرف پر بھی قابو ہو گیا ہے۔ یہ احساس، جرم اور عداوت کے احساس میں بدل گیا ہے۔ اب اس شب کی گلی بھی تیز ہوتی جا رہی ہے کہ سائنس شاید اتنی غیر جانبدار نہیں رہی، جس کا سے ادنیٰ قدر سے اس کی راول کی تعمیریں رتی ہے اور اس کی قوت کو تعمیر کے بجائے تخریب پر مائل رہتی ہے۔ سائنسی قدر میں خود اعتمادی کی کمی کا ایک سبب اس کی قطعیت پر ایمان کا تزلزل بھی ہے۔ آئن سٹائن نے سائنس و ایک ایسی جدوجہد سے تعبیر کیا تھا جو حسی تجربوں کی کثرت سے پیدا شدہ اختصار کو منطقی طور پر ایک مطابق الاجز اصطلاحات سے ہم آہنگ کرے۔ اور ایک ایسے نظام کی تشکیل کرے جس میں واحد تجزیوں اور صوتی ڈھانچوں میں اس طرح مطابقت پیدا کی جائے کہ اس کے نتائج انوکھے بھی ہوں اور دونوں و ایک نتیجہ پر متفق بھی کر سکیں۔ نیند سائنسی تجزیوں اور دریافتوں کے تواتر نے اس نظام کو بھی جو بظاہر عقلی اور پارہ نظر آتا ہے، بے بساط بنا دیا ہے۔ سائنس کی اس کمزوری کی وضاحت آئن سٹائن نے یوں کی ہے کہ تیز رفتار سیارے یا کسی زبردست طوفان کے ہاتھوں ایک عمارت بری طرح تباہ ہو سکتی ہے، چہ بھی اس کی بنیادیں قائم رہ جاتی ہیں۔ لیکن نئے تجزیوں اور علوم کی طرف سے سائنس کی بنیادوں کو ہمیشہ خطہ لاحق رہتا ہے۔⁽⁹⁾ بائزن برٹ نے طبیعیات میں عدم تعین یا غیر یقینیت کا جو نظریہ پیش کیا ہے اس کی قدرتی بنیاد سائنسی طریق کار کے اسی پہلو پر ہے۔ جس طرح اضافیت کے نظریے نے زمان و مکاں سے ساتھ ساتھ مادے کا تصور بھی بدل دیا اور اس کے اثرات بالآخر بیسویں صدی کی اخلاقیات پر بھی مرتب ہوئے۔ اسی طرح خلیوی جراثیم میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ انسان کا باطن حالت، معاشرے، تاریخ، مذہب، روایت اور نسلی رشتوں کے جبر کے باوجود آزاد ارادے کی اس قوت سے معمور ہے۔ یہی آزادی اس کی انفرادیت کا سرچشمہ ہے۔ کوئی بھی بیرونی تسلط

انفرادیت کے جذبے کو کچل نہیں سکتا کیوں کہ یہ ایک حیاتیاتی عمل ہے۔ انفرادیتوں کی پیکار اور آویزش ہر چند کہ معاشرے کے نظم و ضبط کی راہ میں رکاوٹیں ڈالتی ہے۔ لیکن انہیں کچلنے کے بجائے ان کے اظہار کے لئے ایک سازگار ماحول بنانا ہی بہتر اور مثبت عمل ہو گا۔ انفرادیتوں کی خود مختاری اور خود کاری دوسروں کو اس کی فعلیت کا صحیح یا خاطر خواہ اندازہ نہیں ہونے دیتی۔ اس لئے افراد کی بعض حرکات یا واقعات کی منطق سمجھ میں نہیں آتی۔ حرکات اور واقعات کے بارے میں قیاس اکثر اس لئے غلط ثابت ہوتا ہے کہ ان کے اسباب انفرادیت کے اتفاقی تحرک میں مضمر ہوتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں غیر متوقع کیفیات کا اظہار، ابہام، اسرار اور پیچیدگی یا تخلیقی تجربوں کی ندرت کا اصل محرک انفرادیت کا یہی خود کار عمل ہے۔

سائنسی فکر پر اب تک جس تعمیریت کا غلبہ تھا، بیسویں صدی میں اس کے نقوش دھندلے ہوتے گئے۔ انیسویں صدی تک بنیادی حقیقت مادے سے عبارت تھی اور خیال یا عمل سب اسی سے مشروط ہوتے تھے۔ سائنس کی ترقی کی ضمانت یہ سمجھی جاتی تھی کہ اس نے مادی دنیا میں کون سی مہم سر کی ہے اور اس مہم جوئی میں افادیت کے کیا کیا وسیلے ہاتھ آئے ہیں۔ یعنی سائنس صرف سہولتوں کی دریافت کا نام تھا۔ سیسے انیسویں صدی کی فکر میں سائنس کی طرف عقیدت، احسان مندی اور ذہنی مرغوبیت کا جذبہ بہت نمایاں تھا۔ آسانٹوں کی فراوانی نے سائنس کے عطیات سے لاطعلق ہو کر اس کی محدودیتوں کی طرف نظر اٹھانے کی فرصت ہی نہ دی، اور جس کسی نے ان محدودیتوں کی طرف اشارہ کیا اس کی آواز مادی ترقی کی گونج میں گم ہو گئی۔ ہارزن برگ کہتا ہے کہ انیسویں صدی میں سائنسی تصور کا ڈھانچہ اتنا سخت اور بے لوث تھا کہ اس میں انسان کے اندرونی مسائل (مثلاً لسانی مسئلہ جس کا ذہنی اور جذباتی مل سے گہرا رشتہ ہے) کے لئے گنجائش نہیں نکل سکی۔ انسانی ذہن کا تصور یا روح کا تصور، یا زندگی کا تصور سب اس کے دائرے سے باہر ہیں (10) کیوں کہ انیسویں صدی کا عام جدید ذہن مادی دنیا کا آئینہ خانہ تھا۔ ہر بیرونی عکس کو قبول کرنے پر مجبور اور آپ اپنی شخصیت سے بالکل بے نیاز۔ وہ خارجی مظاہر کے، یو کا اظہار کرنے کی استعداد رکھتا تھا اور ایک مشینی عمل کے مطابق کرد و پیش کی دنیا کو منعکس کرتا تھا۔ ذہن، ایک طبعی اور کیمیائی ارتقا سے عبارت تھی جس پر فطرت کا فولادی قانون اور نظام حکمرانی کرتا تھا۔ ذہن کے نظریہ ارتقا نے اس طرز فکر کو تقویت پہنچائی تھی اور یہ بتایا تھا کہ ”انسان ایک عجیب و غریب مخلوق، ترقی یافتہ شکل ہے۔ (اب وہ آدمی نہیں رہ گیا) خیال فاسفورس ہے۔ روح اعصاب کی پیچیدگی کا نام ہے۔ اور اخلاقی تصور انسانی جسم میں شکر کی رطوبت کا اخراج ہے۔“ (11) اپنے نظریے کی تشکیل کے ابتدائی دور (Origin of

جدیدیت اور نئی شاعری

(Species, 1859) میں ڈارون انسانی وجود کے سلسلے میں الجھن کا شکار تھا اور 1857ء میں اس نے کہا تھا کہ میں سوچتا ہوں کہ اس پر مبنی موضوع (یعنی انسانی وجود کی ماہیت) کو نظر انداز کر دوں گا۔ یوں کہ اس سے ساتھ اتنے بہت سے تعصبات وابستہ ہیں۔⁽¹²⁾ تعصبات سے اس کی مراد انسانی وجود کے ان عناصر سے تھی جن کو شاعروں، فلاسفوں اور مذہب نے موضوع بنایا ہے۔ ڈارون نے اپنا نظریہ مندرجہ ذیل کتاب "انسان کا مقام" (Man's Place in Nature) کی شکل میں 1870ء میں پیش کیا (The Descent of Man)۔ اس نظریے کے متعلق پڑھنے والوں میں ایسی حائل مقبولیت حاصل لی کہ مذہبی اور قدامت پسند حلقوں کی جانب سے شدید مخالفت کے باوجود اس نے تاریخ اور ارتقاء کی روایت کے سلسلے میں ہر گز تمام مذاہبات اور قوموں کی مخالفت نہ کی۔ اس نے بتایا کہ انسان نہ تو خدا کا فرستادہ ہے نہ کسی فوق فطری قوت کا۔ بلکہ ایک مادہ ذات سے پیدا ہوا ہے۔ آرمینی کا حوصلہ دیتا ہے کہ اس کا سبب عطیہ الہی نہیں بلکہ جراثیمی، طبیعی اور مہرانی ماحول نے ارتقاء دیا ہے۔ جو اس کی طبیعت و حیثیت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ڈارون نے مذہب کے سسٹم میں اپنا رویہ پیش کیا تھا۔ "خدا کی ذات کا منکر اس لئے ہے کہ کسی مادہ و شے کے بارے میں وہی رائے قائم کرنے کی روایت نہیں رہتا۔" (یعنی جو نظر نہ آئے اور محض وابستہ پر مبنی ہو، وہ بے حقیقت ہے) اپنی انکار کی اس روایت پر کثیر فلسفے میں اقرار سے قریب لانے کی کوشش کی، اس نظریے کی بنیاد پر کہ ہر فرد مادی تصورات ایسی حقیقتوں کی ترجمانی کرتے ہیں جنہیں ایک دوسرے سے جوڑا نہیں جاسکتا۔ اپنی سائنس کی مادیاتوں کا محاکمہ کیا اور مذہب سے اس کا فاصلہ کم کرنے کی جستجو بھی کی۔ اس نے مختلف علوم و اہل کے دائروں میں مٹی ہوئی دنیا میں ایک مجموعی تصور کی تشکیل یا وحدت کی دریافت پر بھی زور دیا ہے۔ اپنی فکر کا خیال تھا کہ سائنس دان کسی بھی شخص کی طبیعت کی حقیقت سے زیادہ واقف ہے کہ وہ کچھ بھی نہیں جانتا۔ مادہ ہمیشہ کی طرح پراسرار ہے اور اگر تمام تر ذہنی تعامل کو کسی مضمراب میں سمیٹ جائے، جب بھی سائنس دان اس کیفیت کو بیان کرنے سے قاصر رہے گا۔⁽¹³⁾ وہ دنیا جس سے ہم اپنے تجزیوں میں دوچار ہوتے ہیں، اس کا بیان کرتے وقت ہمیں ان سوالات پر بھی دھیان دینا چاہئے جن کی روشنی میں کئی تجربے ہمیں غیر ارضی یا ماورائی حقیقتوں کا احساس دلاتے ہیں۔ یہی احساس اس بعید القیاس قوت کا شعور ہے جس پر بقول اپنی مذہب کو بنیاد ملتی ہے۔ انیسویں صدی کے معاشرے میں انسان کے حیاتیاتی ارتقاء کے نظریے اور آدم کی تخلیق یا انسان کے منصب

جدیدیت اور نئی شاعری

کے مذہبی تصور، دونوں کو الگ الگ اپنے عہد کی فکر کے دو مختلف دھاروں کی تائید حاصل تھی۔ قدامت پرست حلقوں کی طرف سے انسان کے مذہبی تصور کی حمایت میں بلاشبہ جذباتی و فور اور عصبیت کو دخل حاصل تھا، لیکن ان کے زاویہ نظر کی توجیہ کا سامان خود ان کے عہد کی فکر نے فراہم کیا تھا۔ ان کے یہاں سائنس کی نارسائی یا سطحیت کے تصور میں بصیرت کی ایک کرن بھی شامل تھی، لیکن نئے علوم سے بہرہ ور طبقہ اپنی روشن نظری کے نشے میں اتنا چور تھا کہ اس نے متخالف زاویہ نظر کے تجزیے کو فضول سمجھا اور اس کی انتہا پسندی کے باعث سائنس اور مذہب ایک دوسرے کے حریف بن گئے۔ جدید طبیعیات کا نمایاں ترین کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ماضی کے اس بے لوج ڈھانچے کو منتشر کیا اور انسان کو ایک "ریاضیاتی فارمولے" کے بجائے ایک "تصور" کی شکل میں دیکھنے کی سعی بھی کی۔ اب یہ یقین بڑھ رہا ہے کہ انسان کی ذات نامحدود ہے۔ سائنسی تصورات عام طور پر اس حقیقت کے ایک انتہائی محدود حصے کا احاطہ کرتے ہیں "اور وہ حصے جنہیں اب تک سمجھا نہیں جاسکا ہے، بے پایاں ہیں۔" (14)

ڈارون نے فطری انتخاب (Natural Selection) یا بقائے اصلح (Survival of the fittest) کا جو تصور پیش کیا تھا، اس نے بیسویں صدی میں بلاآخر فاشزم یا قوت پرستی کے رجحان کو ایک نظریاتی اساس بھی بہم پہنچی۔ دو عالمی جنگیں طاقت پرستی کے اسی رجحان کا نقطہ انجام ہیں۔ جنگوں کی ہلاکت میں اضافہ سائنس کی قدرت کمال کا ثبوت بنا۔ یہ خیال بھی عام ہوا کہ تنازع لبقا کا فطری جذبہ جنگ کا جواز ہے، چنانچہ انسان کو ایک جنگ جو، وحشی اور تباہ کار مخلوق سمجھا جانے لگا۔ فطری انتخاب کے تصور میں عام انسانی معاملات سے متعلق بعض پالیسیوں کے بہانے ڈھونڈے گئے، مثلاً وکٹوریائی عہد کے انگلستان میں اقتصادیات اور تجارت میں آزاد مقابلے کی پالیسی یا انیسویں صدی کے اواخر میں فوج کی آمریت اور جسمانی طاقت پر ایمان، جسے فرانس اور جرمنی کی جنگ (1870ء) میں جرمنی کی فتح کے بعد مطلقیت کے ادبی مسلک کی حمایت بھی حاصل ہوئی اور ادیبوں کا ایک طبقہ سیاسی مقاصد اور مفادات کا علمبردار بھی بن گیا۔ اس حمایت کا جواز یہ پیش کیا گیا کہ سیاست اقوام میں جنگ دراصل فطری انتخاب اور بقائے اصلح کے سائنسی نظریے کا ہی عملی اظہار ہے اور یہ کہ جنگ کے بغیر انسان کی قوتیں پڑسودہ اور قوی ترقی کے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ حوصلوں کو جلا نہیں ملتی اور انسان اپنی شخصیت کا صحیح انکشاف نہیں کر پاتا، یعنی جنگ کا جذبہ انسان کے خمیر میں شامل ہے۔ اس کے برعکس جو لین بکسلے نے سائنسی دلائل کے ساتھ ایک بالکل ہی مختلف نظریہ پیش کیا ہے۔ ایک مضمون (جنگ ایک حیاتیاتی مظہر کی حیثیت سے) میں اس نے

فوجی آمروں اور ماہرین اقتصادات پر یہ الزام عائد کیا ہے کہ انہوں نے اپنی پالیسیوں کی تصدیق کے لئے حیاتیات سے غلط نتائج اخذ کئے۔ منظم جنگوں کا تصور انسان کے دور تہذیب میں داخل ہونے کے بعد رونما ہوا۔ وہ جنگ کو افراد کے باہمی تصادم یا خونریزی سے متمایز کرتا ہے اور ایک ہی نسل کے افراد میں کسی مسئلے پر قتل کی واردات کو وہ جنگ نہیں کہتا۔ جنگ فطرت کا عام قانون نہیں بلکہ اس سے انحراف ہے۔ اس کی دلیل جو لین بکسلے کے نزدیک یہ ہے کہ تمام مخلوقات عالم میں، جن کی قسمیں لاکھوں ہیں، جنگ جوئی کا عنصر بعض مادی اسباب کے تحت صرف دو نسلوں کے خیر میں پیدا ہوا۔ یعنی انسانوں، اور چیونٹیوں کی ایک قسم (Harvester Ants) میں۔ یہ جنگ جوچیونٹیاں ان علاقوں میں رہتی ہیں جہاں خشک موسموں میں کھانے کی بہت کم، شیا ان کے ہاتھ لگتی ہیں، چنانچہ حفظ ماتقدم کے طور پر یہ کھانے پینے کا سامان پہلے ہی سے جمع کر لیتی ہیں۔ چیونٹیوں کا دوسرا گروہ ان کا مال غصب کرنے کے لئے ان پر حملہ آور ہوتا ہے۔ اس طرح جنگ طبیعت کے تصور سے وابستہ ہو جاتی ہے۔ بشریات کے ماہروں کا خیال ہے کہ نسل انسانی میں بھی جنگ کی طرف میلان ارتقا کی اس منزل پر رونما ہوا جب تہذیب نے اپنی بساط جمالی اور انسانوں میں دولت یا اسباب حیات کی ذخیرہ اندوزی کی ہوس نے سراٹھایا۔⁽¹⁵⁾ یہ ان کی فطرت نہیں تھی، ان کی ضرورت تھی۔ جنگوں کی بنیاد میں ملک و مال کی ہوس اور معاشی اقتدار کے تسلط یا کمزوروں کے استحصال کا جذبہ اب تک اصل اصول کی حیثیت رکھتا ہے۔ جارحیت کا ایک عنصر انسان کے مزاج میں ضرور شامل ہوتا ہے، لیکن اسے جنگ کی جہلت کہنا اس لئے غلط ہوگا کہ جارحیت کو اظہار کی دوسری سمتوں میں بھی موڑا جاسکتا ہے جو تعمیری اور مثبت ہوں۔ یہ جارحیت قوت حیات یا ان دیکھی دنیاؤں کی تسخیر کے جذبے کی ملامت بھی بن سکتی ہے اور اسے جنگ جوئی سے الگ بھی رکھا جاسکتا ہے، بشرطیکہ انسان املاک کی ہوس اور معاشی تحفظ کے تصور سے بے نیاز ہو کر فطری زندگی کی متاع گمشدہ کو پھر سے حاصل کر سکے۔ فطرت سے وابستگی یا تہذیب کی معصومیت کے دور کی طرف واپسی کو اس آرزو مندی کا استعاراتی اظہار سمجھنا چاہئے۔ مادی ترقیوں کی طرف سے بے اطمینانی کا ایک اہم سبب یہ بھی ہے کہ انہوں نے تہذیب کی معصومیت کو صدمے پہنچائے ہیں اور وہ فضا پیدا کی ہے جس میں انسان کی قوتیں جسمانی آسانسوں کے حصول کی کوشش میں صرف ہوتی رہتی ہیں اور رفتہ رفتہ وہ فطری زندگی سے دور ہوتا جاتا ہے، یہاں تک کہ جنگ اور استحصال کی قوتیں اس کی فطری توانائیوں پر غالب آکر، اس کے وجود کو مسخ کر دیتی ہیں۔

موجودہ معاشرے سے بے زاری کا اظہار بھی وہ اسی لئے کرتا ہے کہ اس معاشرے سے ذہنی

ہم آہنگی پیدا کرنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنی انفرادیت سے ہاتھ دھو بیٹھے، یا دوسرے لفظوں میں اپنے وجود کی موت قبول کر لے۔ یہ بے زاری دراصل ایک موت نما زندگی سے بے زاری کا اظہار ہے۔ موت اور زندگی دونوں انسان کے لئے یکساں معنویت اور اہمیت کی حامل ہیں۔ کبھی زندگی اس کے لئے موت سے زیادہ مرگ آسا بن جاتی ہے اور کبھی وہ موت کی حقیقت میں زندگی کے ایک نئے معنی کی تلاش کرتا ہے۔ پرست کا کہنا تھا کہ موت کا تصور اس کے ذہن پر اسی طرح مسلسل حاوی رہا جیسے اپنی شناخت کا تصور۔ اسی لئے فن کو اس نے اذیتوں سے نجات یا زندگی کی دہشت خیزی کی تلافی کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی۔ واقعہ یہ ہے کہ موت کا تصور فلسفیانہ تفکر اور تخلیقی تجربے کے مشترک مرکزی نقطے کی حیثیت رکھتا ہے۔ سائنس ہو یا انسان کے ذہنی، تہذیبی، مادی اور فنی اظہار کا کوئی اور شعبہ، یہ سب موت کی حقیقت (اور اس حقیقت کے تاثر میں زندگی کی حقیقت) کو سمجھنے، اس ارض سالمیت (دنیا) میں ابدیت کا سراغ لگانے اور اپنے وجود کے معنی متعین کرنے کی کوشش کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ موت کا آسیب یا ذہن کی مریضانہ رو نہیں بلکہ وجود کا آسیب ہے جو ایک ناگزیر تجربے کی حقیقت میں وجود کی حقیقت کا جو یا ہے۔

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی ہولناک تباہی نے انسان کو اجتماعی موت کے ایک المناک احساس سے دو چار کیا جس کی جڑیں اس کے وجود میں پیوست ہو گئیں۔ اس کی فکر کا نظام بکھر گیا اور کئی ایقانہات کو ٹھیس پہنچی۔ اس میں نئے سرے سے اپنی تہذیب کے پورے سفر کا محاسبہ کرنے کی تحریک پیدا ہوئی اور وہ اس نتیجے تک پہنچا کہ ان جنگوں نے کئی قدروں کو بے معنی اور کئی الفاظ کو بے روح کر دیا ہے۔ یہ قدریں اور الفاظ اس کا تہذیبی ورثہ اور ذہنی سہارا تھے اور یہ جنگیں اس کی جبلت کا اظہار نہیں، بلکہ تہذیب کی غلط روی اور اقدار کی شکست کا نتیجہ تھیں۔ یاس پرس کے یہ الفاظ بھی جو لین بکسٹے کے نظریے کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہ جنگ ”مذہب کی جنگ نہیں ہے بلکہ مفادات کی جنگ (ہے)۔ انسانوں کی جنگ نہیں (ہے) بلکہ ایک دوسرے کے خلاف مشینوں کی ٹکٹکی سرگرمی ہے۔ اور یہ سب آجھ جنگ سے دور رہنے والی (امن پسند) آبادی کے خلاف!“

عالمی جنگوں نے انسان کے باطن ہی کو نئے سوالات و مسائل سے دو چار نہیں کیا، اس کی بیرونی دنیا پر بھی دور رس اثرات ڈالے۔ شعر و ادب، فن اور جمالیات کے تصورات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں اور شہری معاشرے کی فضا ایک نئے انقلاب سے روشناس ہوئی جس نے اس کی فکر کے زاویے بھی بدھ دیئے۔ سیاسی، سماجی، مذہبی اور اخلاقی، بر سطح پر انسانی رویوں میں نئی جہتوں کے اضافے ہوئے۔

جدیدیت اور نئی شاعری

درد سے خالی نہیں ہوتیں۔ اب شامیں مقید نظر آتی ہیں اور دوپہریں ہولناک قتل کے بغیر نہیں آتیں۔ (19)

شہری تہذیب کا شور شراب اپنی سطحی چمک دمک کے باوجود ایک اعصاب شکن بد وضعی کا عکاس ہے اور آوازوں کی لطافت ختم ہو چکی ہے۔ اس صورت حال میں لارنس نے غنائی شاعری سے امکانات کی کھدائی کا اعلان بھی کر دیا اور اسے یہ احساس ہوا کہ بد صورتی کی پوش نے حسن کے سوتے خشک کر دیئے ہیں

انگلستان کا حقیقی المیہ، بد صورتی کا المیہ ہے۔ سرسبز و کھوڑیائی دنوں میں متحول طبقوں اور صنعت کاروں نے ایک بڑا جرم یہ کیا کہ کاریگروں کو بد صورتی، بد صورتی، بد صورتی (کی تخلیق) پر لگا دیا۔ گھنیا پن اور بے ہیت اور بد صورت نرد و پیش، بد صورت مقاصد، بد صورت مذہب، بد صورت امید، بد صورت پیار، بد صورت لباس، بد صورت فرنیچر، بد صورت گھرانے، کاریگروں اور مائکلوں میں بد صورت تعلقات..... (20)

جمالیات کے ایک نئے میلان کا نقطہ آغاز اس طرز فکر کے پس منظر میں صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ جنگ جوئی کے فکری جواز کی طرف اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ اب جنگ ایک نئی تخلیقی فکر کا جواز بن گئی۔ عالمی جنگوں کی نوعیت گزشتہ ادوار کے سیاسی تصادمات اور خونریزیوں سے یوں مختلف تھی کہ اب سے پہلے اقتدار کی جنگ کا دائرہ اثر عملی طور پر دو طبقوں (یا افواج) تک محدود رہتا تھا۔ اس کے نتائج سیاسی تغیرات کا سبب ضرور بنتے تھے لیکن عام معاشرتی آب و رنگ میں کوئی بہت بڑی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی تھی۔ اسی لئے قرون وسطی کے سیاسی انتشار کے دنوں میں بھی فن کار کے لئے اپنے اندرونی نظم و ضبط کو قائم رکھنا نسبتاً آسان تھا اور وہ شورش کی فضا میں بھی خود کو جذباتی اعتبار سے محفوظ رکھنے یا بیرونی حوادث سے عملاً لاتعلق رہنے پر قادر ہو سکتا تھا۔ سیاسی انقلابات کے باعث اگر تہذیبی نظام میں نئے عناصر کو شمولیت کی راہ ملتی بھی تھی تو اس طور پر کہ یہ نظام اچانک تبدیلی کے بجائے ایک سست و تبدیلی سے متعارف ہوتا تھا۔ پھر اس کی مدافعت کے لئے مذہبی اور متصوفانہ قدروں موجود تھیں۔ لیکن بیسویں صدی میں واقعات و حالات کی تیز روی اور جنگوں کے نتائج کی ہمہ گیری نے ذہنی اور جذباتی توازن کی حفاظت کے تمام امکانات کو مجروح کیا اور ایسے حالات پیدا کئے کہ اب ”درختوں کے (حسن کے) بارے میں ذرا سی بات چیت بھی جرم محسوس ہوتی تھی کیوں کہ اس کا مطلب یہ تھا کہ بہت سی برائیوں پر خاموشی اختیار کر لی جائے۔“ (21) یوں ان حالات کے باعث فنکاروں میں سیاست سے نفرت کے اظہار میں مزید شدت

پیدا ہوئی، اور انیسویں صدی کے انحطاطی شعرا کی طرح انہوں نے بھی یہ روش اپنائی کہ اس نفرت کے اظہار کے لئے بیرونی حوادث سے خود کو الگ کر کے اپنی ایک الگ دنیا بسالی، جو زمان و مکاں اور اس کے متعلقات سے آزاد، صرف ان کی ذات میں گم تھی۔ اس نفرت کا اظہار انہوں نے اس طرح کیا کہ صرف خدیں یا حسی تجربوں میں اسیر ہو گئے اور یوں بھی کہ مادی مسائل کے سلسلے میں قطعاً خاموشی کو شعار بنا لیا۔ فی الواقع ان کی خاموشی بھی معاشرے کی برائیوں کے خلاف ایک احتجاج تھی۔ بہر حال، پہلی عالمی جنگ ہی وہ واقعہ ہے جس نے مادی ترقی کا سحر پوری طرح منتشر کر دیا اور انسان نے اس شد و مد کے ساتھ باضابطہ طور پر اپنے تہذیبی سفر کی اصلاحی کے بارے میں سوچنا شروع کیا۔ اپنی ذات اور منصب سے متعلق اس کی خوش عقیدگی کو ٹھیس پہنچی اور اسے خیال آیا کہ اس کی بنائی ہوئی دنیا اس درجہ مکروہ بھی ہو سکتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ یہ لٹریچر نے 1916ء کی ایک نظم (ایسٹر 1916ء) میں یہ آواز بلند کی کہ "سب کچھ بدل گیا، بالکل بدل گیا، ایک دہشت خیز حسن پیدا ہوا ہے۔" یا 1923ء میں رچرڈ نے ایک نوحے میں حسن کو دہشت کا آغاز قرار دیا۔⁽²²⁾ یا 1922ء میں ایلٹ کی نظم "خراپہ" (The Waste Land) شائع ہوئی یا لی کا بوسے نے تیس لاکھ کی آبادی والے ایک شہر کے پلان کی نمائش کی اور اس طرح ایک نئی زندگی کا اندوہناک خاکہ پیش کیا۔ اب یہ خواب کہ ادب یا فن کے ذریعہ ایک بہتر اخلاقی، ذہنی اور جذباتی فضا کی تعمیر سے بعد ایک بہتر معاشرے کی تشکیل کی جاسکتی ہے از کار رفتہ نظر آنے لگا اور انسان نے اپنی قوت میں کمزوری سے نقش دیکھے۔ سوشلزم میں اعتماد کی جڑیں سوکھنے لگیں۔ مادی ارتقا کی روشنی میں اندھیرے کا احساس بڑھا اور مہذب شہروں میں دیہاتوں کی طرف واپسی کی پکار سنائی دی۔ بونہیمین ازم کی لہر تیز ہوئی اور رچرڈ نے یہ کہہ کر کہ یہ میلان بے ترتیبی میں سرست کی جستجو، بدی میں سکون کے خواب اور جنسی اخلاقیات کے زوال میں حصول نجات کی خواہش کے نام پر سماج دشمن خیالات کی اشاعت کر رہا ہے، اس میلان کی مذمت بھی کی مئی، لیکن "ذاتی کجروی" کے اس سیلاب پر قابو نہ پایا جاسکا۔ بونہیمین ازم کو ایک فلسفیانہ تصور کی حیثیت حاصل ہو گئی اور اس کے مفسروں نے کہا کہ یہ میلان کھوکھلی قدروں اور مصنوعی زندگی کے خلاف ایک ذہنی احتجاج ہے اور ایک صحت مند، توانا اور مثالی زندگی کا خواب۔ آواں گارڈ سے متعلق بیشتر تخلیقی نظریوں کی مقبوضت ان دور میں تیزی سے بڑھی۔ مارکسی اشتراکیت کی ایک رو کو بھی ابھرنے کا موقع ملا اور بونہیمین ازم کے پیروؤں میں کچھ نے خود کو سیاسی انقلاب پسند کہنا شروع کر دیا۔ یہ حلقہ سرمایہ داری کو معنت سمجھتا تھا اور اس کے تسلط کو ذہنی و اخلاقی اوسطیت کا نتیجہ قرار دیتا تھا۔ سرمایہ دار اس حلقے کی نظر میں انسان دشمن تھے اور احساس سے عاری۔ اس جذباتی اشتعال کے باوجود سیاسی انقلاب پسندوں نے عملی

سیاست سے خود کو دور رکھا۔ اشتراکیت کے اقتصادی تصور سے ان کی دلچسپی صرف ذہنی اور جذباتی تھی۔ یہ لوگ معاشرتی تبدیلیوں کی مخلصانہ آرزو رکھتے تھے لیکن ان آرزوؤں کی تکمیل کے لئے عملی اقدام سے بالعموم گریزاں رہے۔ اقتصادی انقلاب کے نظریے پر ایمان لانے کے بعد طبقاتی جدوجہد کے طور پر نئے انہیں عمل کی ترغیب نہ دے سکے۔ پھر بھی، بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے ذہنی منظر نامے پر ان حالات نے جو نشانات مرتب کئے، اس کے نتائج دور رس ثابت ہوئے۔

مجموعی طور پر اس عہد کے تہذیبی تصورات اور مکاتب فکر میں ان نتائج کے طور پر کئی نئی شکلیں سامنے آئیں۔ تخلیقی سطح پر اس اظہار کی نوعیتیں فنی تقاضوں اور صیغہ اظہار کی شرطوں کے مطابق ترچہ مختلف ہیں، لیکن نئے تہذیبی اور فلسفیانہ افکار نیز تخلیقی تجربوں کے مابین ایک اندرونی ربط کی تلاش مشکل نہیں۔ بعض ادیبوں کے لئے 1914ء کی جنگ کا الیہ ایک ذاتی تجربہ بھی تھا، چنانچہ ان کی تحریروں کو اس ایسے نے نئے تناظر دیئے۔ کراچی نے دوران جنگ میں سر راہ بم کے ایک گولے کو پھنتے ہوئے دیکھا جب ادھر سے گزرنے والا ایک بچہ اچانک اس تباہی کی زد میں آ گیا۔ اس مشاہدے نے کراچی کو ہمیشہ کے لئے موت کی ایک آئینی کیفیت میں مبتلا کر دیا اور بالآخر اس نے خودکشی کر لی۔ اس کے ”زمانہ جنگ کے خطوط“ (War Letters) میں جنگ کی بربریت اور اس سے پیدا شدہ اعصابی تشنج کے نقوش ایک اندوہناک کہانی مرتب کرتے ہیں۔ 16 اگست 1917ء کے ایک خط میں وہ کسی کلیس کی بربادی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے: ”وہ تھا شے جسے اس تباہی نے مس نہیں کیا صلیب کے بالکل پیچھے یسوع علی السلام کی ایک خوبصورت صورت مورتی تھی۔ اس کے ہاتھ پھیلے ہوئے تھے گویا وہ مجمع سے کہہ رہا تھا کہ ”آؤ اور دیکھو! جرمنوں نے میری عبادت گاہ کے ساتھ کیسا سلوک کیا ہے۔“ (23) رسل نے خود نوشت میں پہلی جنگ عظیم کے دوران اپنی ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وائر تو سے گزرتی ہوئی فوجیوں سے بھری ریل گاڑیوں کو دیکھ کر اسے عجیب و غریب وابے گھیر لیتے تھے۔ لندن اسے ایک غیر حقیقی شہر نظر آتا تھا اور وہ یہ محسوس کرتا تھا کہ ریل گزر رہے ہیں اور نوٹ رہے ہیں اور سارے کا سارا عظیم الشان شہر صبح کے دھند لکے میں تحلیل ہوتا جا رہا ہے۔ اس شہر کے باشندے اسے خیالی پیکر دکھائی دیتے اور وہ اس خیال سے حیران و پریشان ہو جاتا کہ یہ دنیا جس میں اس نے اب تک اپنے ماہ و سال گزارے ہیں کہیں صرف خواب تو نہیں۔ (24) کو لیٹ کے نام 28 دسمبر 1928ء کے ایک خط میں رسل نے جنگ کے خلاف اپنے ذہنی رد عمل کا اظہار جس جذباتی لہجے میں کیا ہے، اس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انسان

ن سوچنے سمجھنے کی صلاحیتیں دہشت اور ہیمنگی کی فضا میں نس طرت سلب ہو جاتی ہیں یا اس کی فکر کیسے
نہیں رہنا اختیار کرتی ہے۔ اس نقطہ ایک اقتباس یوں ہے

ملائمہ اشیا اس دہشت میں مر جاتی ہیں، اور ہماری محبت کو یہ درد
(بہر حال) اپنی زندگی سے لبونی خاطر بھیلنا ہے۔ میں دیا سے اور کم و بیش اس
کے تمام مینوں سے نفرت کرتا ہوں۔ میں لیہ کا مگر لیس اور ان صحافیوں سے نفرت
کرتا ہوں جو انہوں کو مرنے کے لئے بھیج دیتے ہیں اور ان باپوں سے بھی جو
بیٹوں سے قتل ہونے پر ایک چمپ ہوا فخر محسوس کرتے ہیں، حتیٰ کہ ان امن پسندوں
سے بھی (مجھے نفرت ہے) جو اس کی مخالف شہادتیں پانے کے بعد بھی یہ رٹ
کاٹتے ہیں کہ انسان فطرتاً نیک تو ہے۔ میں اس سیارے سے اور نسل
نہیں سے نفرت کرتا ہوں۔ مجھے شرم آتی ہے کہ میں ایک ایسی نسل (انسان)
سے تعلق رکھتا ہوں۔ (25)

رسل کے ان الفاظ سے متشعشع نفرت فی الواقع زندگی سے اس کی شدید محبت کا ثبوت ہے۔
بظاہر اس کا رویہ بہریت زدگی اور انفعالیست کا ہے لیکن اس درد میں احتجاج کی ایک سرکش لہر بھی چھپی ہوئی
ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے موضوعیت کی طرف میلان میں اضافہ ہوا ہے۔ مذہب، نفسیات، ذاتی
اور روحانی مسائل سے دلچسپی، مرینانہ داخلیت پسندی کا نتیجہ نہیں بلکہ سائنس کی معروضیت، عقلیت کی سرد
مہر کی اور سیاست کی عدم اخلاقیات کے شور میں انسان کے جذباتی اور اعصابی نظام کی اہمیت کا اعلان ہے۔
اس نے ہر افعال کی منطقی توجیہ اس کی تمام تر تعلقات پسندی کے باوصف ممکن نہیں ہوئی اور جذبات و
عصبانیت کے دباؤ کی وجہ سے اس کی فکر و عمل کے نئی مظاہر ایک ناگزیر اضطراری کیفیت کا پتہ دیتے ہیں۔
1914ء کی جنگ نے اپنی اقدار اور روایات کے ایک مرعوب کن ذخیرے کی قیمت کم کر دی۔ زندگی کی
بجائے جتنی سے حساب نے انسان میں زندہ رہنے کی لگن تیز کر دی۔ اسی لئے موت کا تصور ایک آسیب
بن کر اس کے شعور پر حاوی ہو گیا۔ اس نے جب مظاہر کی دنیا میں زندگی کے راستے مسدود دیکھے تو زندگی
کے نئے مکانات کی جستجو اسے اپنے وجود کے پراسرار نہاں خانوں تک لے گئی اور ایک دائم و قائم افسردگی
پیدا کی، یہاں کے خلاف اس کے غم و غصے کا استعارہ بن گئی۔ رسل نے اپنی زندگی کے سب سے قوی الاثر

جذبات میں انسانیت پر ترحم کے جذبے کا بھی ذکر کیا تھا۔ یہاں وہ اسی انسانیت سے مایوسی اور نفرت کا اظہار کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس کے افکار کا تضاد نہیں بلکہ مختلف تجربوں کے دوران ذہن کی بدلتی ہوئی کیفیتوں کا اظہار ہے جس میں محبت و نفرت کا جذبہ فکر کی ایک ہی رو سے منسلک ہو جاتا ہے اور انسان کے ذہنی اور جذباتی وجود کی کلیت کا پتہ دیتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یہ احساس تیزی کے ساتھ عام ہونے لگا کہ انسان زوال کے ایک مسلسل تجربے سے گزر رہا ہے۔ اس کی عقلیت اخلاق سے ماری ہے اور اس کی قوت خیر سے محرومی کے سبب خود اس کے لئے عذاب بن گئی ہے۔ لارنس کا خیال تھا کہ عقلیت زدہ معاشرے میں مشینوں کی برتری کے احساس نے انسان کو ایک پائل پن کا شکار بنا دیا ہے اور اس دیوانگی کے ہاتھوں اس کی تہذیب بد وضع ہو گئی ہے۔ انسان کی شخصیت سکڑ گئی ہے اور ادھوری حقیقتوں کے غلبے نے اس کا چہرہ بگاڑ دیا ہے۔ اس زوال کی نشاندہی 1925-26ء میں نیو یارک سے شائع ہونے والے ایک لٹل میگزین میں یوں کی گئی کہ ”ہمارے ذہن افادیت کے شعور سے اس درجہ غریب ہو چکے ہیں کہ اب ہم ماضی کے انسانوں کے ان مثالی مقاصد پر قابو پا ہی نہیں سکتے جنہوں نے ہماری تہذیب کے لئے زمین ہموار کی تھی۔“ ان کا تصور حیات ہماری بہ نسبت کہیں زیادہ رائق تھا۔ فن، اسٹیج اور صلیب کی روایتی تثلیث کے بجائے اب ہم مشین، دولت اور اکثریتی اقتدار کی نثری تثلیث تک آ پہنچے ہیں۔“ (26)

ایسے وقت میں جب ہر قدر شک کی نظر سے دیکھی جا رہی تھی اور ہر امید مایوسی میں بدل چکی تھی اور نئے امکانات کی تلاش پر زور دیا جا رہا تھا، مارکسزم نے اس پورے رویے کو جذباتی، مریضانہ اور داخلی کہہ کر عقل میں ایمان تازہ کرنے کی ترغیب دی اور یہ دعویٰ کیا کہ انسان کے تمام مسائل کا حل اس کے پاس ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکسزم ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے اپنے معیاروں کے مطابق تہذیب کے ایک عملی تجربے کی مثال پیش کی اور بیسویں صدی کے کئی نمونہ پذیر معاشروں کی تعمیر میں خیز روں ادا کیا۔ مارکس نے اشتراکیت کو ایک سیاسی فلسفے اور اقتصادی پروگرام کی شکل دی تھی۔ اس پروگرام کی تکمیل روس میں 1917ء کے انقلاب کے بعد ہوئی۔ پروگرام کا خواب نامہ مارکس نے مرتب کیا تھا، لیکن نے اس کی تعبیر ڈھونڈی۔ مارکسزم لیمن ازم کے مبادیات میں جس کی ترتیب کا کام کوسی نن کی مگرانی میں کمیونسٹ پارٹی کے قائدین اور اہل قلم کی ایک جماعت نے انجام دیا تھا، لیکن کا یہ قول نقل کیا گیا ہے کہ ”مارکس کی تعلیم ہمہ گیر ہے کیوں کہ وہ سچی ہے۔“ (27) اس سچائی کا بنیادی فلسفہ جدیدیت اور تاریخی مادیت

ہے جو دنیا کو اس شکل میں دیکھنے کا دعویٰ کرتی ہے جیسی کہ وہ ہے۔ لیکن کا خیال تھا کہ "کوئی بھی صحت مند آدمی جو پاگل خانے میں نہیں ہے اور جسے عینیت پسند فلسفیوں کی شاگردی کا شرف حاصل نہیں ہوا، بلا ارادہ مادیت پر قائم ہے۔" (28) وہ تمام فلسفے جنہوں نے مادیت کو زندگی کا سنگ نشان تسلیم نہیں کیا اور انسان کے مادی حالات و وقائع سے ہٹ کر اس کی خیالی دنیا میں اس کے وجود کی حقیقت ڈھونڈنی چاہی، مارکسزم کی طرف سے ملامت کا ہدف بنے۔ مارکسزم کے مفردوں کے نزدیک یہ فلسفہ "روحانی رجعت پرستی کے تباہ کن اثرات کے خلاف ایک کارگر حربہ ہے" اور ہمیں بتاتا ہے کہ "موت کے بعد خوشی کی امید بھٹ ہے۔" یہ فلسفہ جسم اور روت کی محویت کے نظریے کو باطل قرار دیتا ہے اور فلسفیانہ عینیت کے اس تصور کی بھی تردید کرتا ہے کہ دنیا ذہن کی تخلیق ہے۔ وجودیت، مارکسی مفکروں کے الفاظ میں "ایک خلاف عقل، زوال پذیر اور نہایت رجعت پرست فلسفہ ہے" اور اس "روحانی خلا" اور "اخلاقی پستی" کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کی نمود "بورژوا انفرادیت" کی مرہون منت ہے۔ منطقی اثباتیت کو مابعد الطبیعیات سے اس کے تصادم کے باوجود، مارکسی مفکر یعنی نظریہ کہتے ہیں۔ وجودیت اور منطقی اثباتیت سے قطع نظر، تجربیت، نو حقیقت پسندی، مظہریت اور نتائجیت کو بھی وہ عینیت کے دائرے میں محدود سمجھتے ہیں۔ مابعد الطبیعیات کے قائم رہ جانے کے اسباب وہ یہ بتاتے ہیں کہ سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں سائنسی فکر بھی مابعد الطبیعیاتی تھی۔ پھر سرمایہ دار طبقے کے مفکرین کا رویہ، مادی جدلیات کی طرف، ان کے نزدیک ہمیشہ معاندانہ رہا۔

اس ادعائیت کے اسباب بہت واضح ہیں۔ ایک تو یہ کہ مارکس کے ہیرو مارکسزم کو ہمہ گیر فلسفہ کہتے ہیں، چنانچہ کسی بھی انسانی مسئلے کو سلجھانے کے لئے وہ کسی دوسرے فلسفیانہ تصور کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ دوسرے، مارکس کا فلسفیوں پر اعتراض یہ تھا کہ وہ دنیا کی تعبیر پر قانع ہو جاتے ہیں جب کہ اصل سوال اس کو بہ لئے کا ہے۔ شاید اسی لئے، بعض مفکر مارکسزم کو باقاعدہ فلسفیانہ نظام کی حیثیت دینے پر رضامند بھی نہیں ہوتے کہ مارکسزم ایک سماجی اور اقتصادی لائحہ عمل پیش کرتی ہے اور محض علمی اور فلسفیانہ تفکر کو ناکافی سمجھتی ہے۔ لیکن یہ بھی ایک نوع کی عصیت ہے کہ ایک سماجی پروگرام کی قیادت کے سبب مارکسزم کی فلسفیانہ حیثیت کو کھیتا مسترد کر دیا جائے۔ اس کی خامیوں کا احتساب ضروری ہے اور اس کے ساتھ یہ اعتراف بھی کہ مارکسزم کا اثر زندگی کے کم و بیش ہر شعبے پر پڑا۔ مارکس اول اور آخر ایک انقلابی تھا۔ سائنس بھی اس کے نزدیک تاریخی اعتبار سے ایک انقلابی طاقت تھی۔ مارکس کا نصب العین یہ تھا کہ

جدیدیت اور نئی شاعری

سرمایہ دار معاشرے اور اس کے ریاستی اداروں کو ختم کر کے ایک جدید پروتاری طبعی کی "خود مختارات" ترقی کے لئے راہ ہموار کی جائے۔ اس مقصد کے تحت مارکس نے ذہنی بغاوت اور نظریاتی جنگ کو بڑھا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بقول اینگلز، مارکس اپنے زمانے میں سرمایہ دار حکومتوں کا سب سے بڑا موضوع بن گیا۔ (29) اینگلز کا خیال ہے کہ جس طرح ڈارون نے عضوی فطرت کے ارتقا کا قانون دریافت کیا، اسی طرح مارکس نے انسانی تاریخ کے ارتقا کے قانون کی طرف توجہ دلائی اور یہ بتایا کہ نوع انسانی کو سیاست، سائنس، فنون اور مذہب کی طرف جانے سے پہلے، لباس، خوراک اور سرچھپانے کی جگہ کے لئے جدوجہد کرنی چاہئے۔ مارکس نے یہ سبق بھی دیا کہ تاریخی تغیرات انسان کے بدلتے ہوئے افکار و اقدار کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ انسان کی پوری تاریخ دراصل طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے۔ یہی جدوجہد اس کے خواب و خیال کی سمتوں کا تعین کرتی ہے اور اس کے برتفاعل کو (تخلیقی، جذباتی، اعصابی) مادی حقیقتوں سے مربوط کرتی ہے۔

فلسفیانہ تصور کی حیثیت سے مارکسزم کا کمزور ترین پہلو یہی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر فکر ایک مخصوص صورت حالات سے غذا پاتی ہے، لیکن اس صورت حالات کے زمانی و مکانی انسلالات سے آگے بڑھ کر اس کے اصل جوہر کی احاطہ بندی، اس فکر کو بھی وسیع تر معنویت سے روشناس کراتی ہے اور لمحاتی صداقتوں میں آفاقی صداقت کا سراغ لگاتی ہے۔ مارکسزم معینہ مفادات کے اثبات سے آگے ہماری رہبری نہیں کر سکتی۔ طبقاتی جدوجہد کو ذرائع پیداوار کی ترقی کے عبوری دور ہی کے لئے ناگزیر کہا جاسکتا ہے۔ اس دور سے گزرنے کے بعد جدوجہد کی کامیابی کی صورت میں ایک غیر طبقاتی معاشرہ وجود میں آجائے گا جہاں نظریاتی جنگ ہوگی نہ استحصال کے ہنگامے۔ اس مقام تک پہنچنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان بالآخر ایک ایسے معاشرے کا خواب پورا کر چکا ہے جہاں اس کی اپنی ذات معاشرے میں گم ہو چکی ہے۔ اب وہ ایک سماجی اور اقتصادی وجود کی علامت ہوگا۔

فائر باخ کا قول تھا کہ "انسان وہ ہے جو کچھ کہہ کھاتا ہے۔" مارکسزم اسی قول کی فلسفیانہ تعبیر و توسیع ہے۔ ہیگل تمام اشیا کی علت العلل "خیال" کو سمجھتا تھا، ایسے خیال کو جو انسان سے آزاد اور مطلق ہے۔ لیکن اسے ہیگل کے دماغ کی دینیاتی ایج سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ ہیگل نے جدلیات کو فکر کے ارتقا سے تعبیر کیا تھا۔ مارکس نے کہا کہ ہیگل کی جدلیات "سر کے بل" کھڑی ہے اور زمین سے اس کا رشتہ غیر فطری ہے۔ یعنی مارکسزم اپنے معینہ سماجی مقاصد کے باعث اپنے دائرہ فکر کو بہر حال محدود کر لیتی

ہے اور اس تنہا نے بھی نظر بچا جاتی ہے کہ جب ہر خیال مادے سے یا مخصوص انسانی صورت حال سے جو پذیریت ہوتا ہے، تو زمین سے کسی بھی خیال کا رشتہ غیر فطری کیوں کر ہو سکتا ہے۔ پھر اگر انسان کی سرشت کا خاکہ اس کی عملی جدوجہد کی روشنی میں ہی مرتب ہوتا ہے تو انفرادیتوں کے اظہار کی بنیادیں کیا ہوتی ہیں؟ کمیونسٹ معنی فیسٹو میں مارکس کی تعلیمات کا خلاصہ ”ذاتی ملکیت کے خاتمے کی کوشش“ بتایا گیا ہے۔ لیکن یہ ملکیت صرف غصوں ہوتی ہے؟ ایسے کئی سوال ہیں جو مارکسزم کے بے مثال تاریخی رول کے باوجود مارکسزم کے دائرہ فکر سے باہر نکلنے کی دعوت بھی دیتے ہیں۔

مارکس نے تاریخ کو انسانیت کی خود رو حالت سے تعبیر کیا تھا۔ اس صورت میں ان ڈھنی اور جذباتی مسائل — وجود سے انکار کا سبب کیا ہے، جو عہد جدید کے انتشار نے پیدا کئے ہیں اور بعض روسی دانشوروں کے یہاں بھی جن کا شعور ماتا ہے۔ تفکر کو اگر کسی طے شدہ مفاد یا مقصد سے وابستہ کر دیا جائے تو فکر کی نوعیت کیا ہوگی؟ کیا انہ یا فلسفیانہ۔ اسی طرح اگر سبب اور نتیجے میں لازم و ملزوم کا تعلق ہوتا ہے تو ہر عمل سے رد عمل کی تمام صورتیں یکساں کیوں نہیں ہوتیں؟ مارکس کے الفاظ میں ”اگر کسی بھی میدان میں ایسی کوئی ترقی جو اپنی، قبل کی صورتوں کی نفی کرے ممکن نہیں ہو سکتی“ تو پھر مارکسزم ارتقا کے مسلسل عمل کے پیش نظر حتمی اور فیصلہ کن کیوں کر ہو سکتی ہے۔ مارکسی دانشور جدلیات کو داخلیت سے عاری کہتے ہیں لیکن داخلیت کے خصائص کا ذکر کرتے ہوئے یہ جی کہتے ہیں کہ جدلیات اپنے طالب علم کو حقائق کے بیرونی پہلوؤں کے علاوہ اندرونی پہلوؤں کے مطالعے کی دعوت بھی دیتی ہے۔ یہ اور ایسے کئی مسائل اور تضادات ہیں جن کا جواب مارکسزم فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ فلسفیانہ تصور کی اشاعت اور قیام کا راستہ صرف عقلی مباحث ہو سکتے ہیں۔ اساتذہ نے مارکسزم کے عملی تجربے میں مطلق العنانیت کی راہ بھی اختیار کی اور ہر شبہ کو طاقت کے ذریعہ مسخ کرنا چاہا۔ خرد و شیخ نے اپنے دور اقتدار کے تحفظ کی خاطر خوں ریزی سے بھی دریغ نہیں کیا۔ اپنے استحکام کے لئے اشتراکیت نے حریت فکر کی مخالفت کی اور ہنگامی اور چیکو سلواکیہ میں ذہنی مدد کو پسپا کرنے کے لئے فوجی کارروائی کو بھی جائز سمجھا۔ پاسترناک اور سول زے نت سن وطن میں اجنبی بن گئے۔ نیویارک ٹائمز کے ایک نمائندے کو انڈیو دیتے ہوئے کچھ عرصے پہلے سول زے نت سن نے بتایا کہ اپنی تازہ ترین کتاب، اگست 1914ء میں، اس نے سات سوویت ناشرین کو دکھائی۔ اسے پڑھنا تو اور رہا، اکثر نے اسے ہاتھ میں لینا بھی پسند نہیں کیا۔ (30) اشتراکیت نے انکار کی صدا حیت سب کرنے کی کوشش کی اور زندگی کو سیاہ و سفید کے متعین خانوں میں تقسیم کرنے پر زور دیا۔ یہ انسان کی

جدیدیت اور نئی شاعری

پچیدگی اور اس کے اندرونی تصادمات کی حقیقت سے روگردانی ہے۔ بیشتر مارکسی مفکروں نے جدنیاتی مادیت کے اصول کو طریق کار کے بجائے ایک فیصلہ کن نظام کائنات مان لیا۔ اس کائنات میں ایسے افکار کے لئے کوئی جگہ نہیں جو اشتراکی نصب العین کے حصول میں مزاحم ہوں یا اس کی جدوجہد میں معاون نہ ہو سکیں۔ اینگلز نے ہر علم کو اضافی کہا تھا۔⁽³¹⁾ ایسی صورت میں مارکسزم کی پیشین گوئیوں کا جواز کیا دوسکتا ہے؟ مارکس اور اینگلز مذہب کو انسان کی بے چارگی کے احساس اور اس کے جہل کا زائیدہ قرار دیتے ہیں لیکن انسانی تعقل کی اس نارسائی کے بھی معترف ہیں کہ انسان اپنی کائنات کے بہت مختص حصہ کو ہی اب تک سمجھ سکا ہے اور اس کی لاعلمی کے حدود اتنے وسیع ہیں کہ انسان اپنے جہل اور بے چارگی کے جال سے کبھی بھی نکل نہ سکے گا۔ بالفاظ دیگر، مذہب اس کے ذہن کی تاریکی کا نتیجہ سہی لیکن بہر حال اس کا مقدمہ ہے۔ مارکسزم مذہب کی ناگزیریت کے باوجود چونکہ اسے اپنے سماجی اور اقتصادی پروگرام کی تکمیل میں مانع دیکھتی ہے، اس لئے انسان کی ایک مجبوری سے مغایمت کے بجائے اس مجبوری کو محض واہمہ کہہ کر انسانی وجود کی کلیت کو بھروح کرتی ہے۔ وہ واہمہ کی حقیقت کو نہیں مانتی۔ مارکس نے کہا کہ جہاں متخالف میلانات کا پلہ برابر ہو فیصلہ طاقت کی بنیاد پر ہو گا۔⁽³²⁾ یہ طرز فکر مارکسزم کو خالص فلسفیانہ تصور کے دائرے سے نکال کر اسے ایک سیاسی نظریے کی شکل دے دیتا ہے اور چونکہ ہر سیاسی نظریہ اپنے اثبات اور جواز کے پہلو اپنی ہی حدود میں تلاش کرتا ہے، اس لئے ہر وہ انسانی مظہر جس کا جواز اسے نہ مل سکے، اس کے نزدیک لائق تادیب ہوتا ہے۔ یہ انتہا پسندی پایان کار استائن ازم کی شکست، خود اشتراکی مالک کے باہمی تنازعات اور مجموعی طور پر مارکسزم کی طرف سے ایک شدید ذہنی ناآسودگی پر منتج ہوئی۔ رسل اپنے سفر رس کے تجربات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

ایک بار ڈالکنڈ نامی ایک سائنسی معالج ادھر ادھر کی باتوں کے دوران کہنے لگا کہ کردار پر آپ دھوا کا اثر بہت گہرا پڑتا ہے لیکن فوراً ہی اس نے چونک کر خود کو سمیٹ لیا اور بولا: ”واقعاً ایسا نہیں ہے۔ کردار پر صرف معاشی حالات اثر انداز ہوتے ہیں۔“ میں نے محسوس کیا کہ ایک پھسلواں اور مجھ دو فلسفے کے مفاد کی خاطر ہر وہ شے تباہ کی جا رہی ہے جسے میں انسانی زندگی میں قدر کا مستحق سمجھتا ہوں، اور اس عمل میں نکھو کھا انسانوں پر ناقابل بیان کلفت کا بار ڈالا جا رہا ہے۔ روس میں گزرنے والے ہر دن کے ساتھ میری دہشت بڑھتی گئی، حتیٰ کہ میں نے

متوازن فیصلے کی تمام قوتیں کھودیں۔ (33)

انسانی جبلت اور انفرادیت پسندی کے سبب سے، اس کے غیر متوقع مظاہر کے خوف نے مارکسزم کے پیروؤں کی خود اعتمادی کو سخت صدمے پہنچائے۔ جیلی اور ذاتی اظہار کے احتساب کا سبب اپنی ہمہ گیری اور مطلقیت میں کمزوری کا بھی وزیدہ احساس ہے۔ رسل کی خود نوشت کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

اپنے طور پر میں نے روس میں جو وقت گزارا وہ ایک مسلسل اور روز افزوں خواب جیسا تھا۔ میں نے اپنی مطلوبہ تحریروں میں وہی کچھ کہا ہے جو مجھے سچائی کے عکس کی صورت میں دکھائی دیا۔ لیکن میں نے اس کھل دہشت کے احساس کو ظاہر نہیں کیا ہے جو وہاں کے دوران قیام میں مجھ پر حاوی تھا۔ بے رحمی، افلاس، بے اعتباری، ایذا رسانی اس فضا میں رہی ہوئی تھی جس میں ہم سانس لیتے تھے۔ ہماری گفتگو کی بلاشبہ جاسوسی ہوتی تھی۔ آدمی راتوں کو گولیاں چلنے کی آوازیں سن جاسکتی تھیں اور یہ اندازہ لگایا جاسکتا تھا کہ تصور پرستوں کو قید خانوں میں ہلاک کیا جا رہا ہے۔ وہاں مساوات کی ایک منافقانہ نمائش ہوتی تھی۔ ایک موقع پر چار سراسیمہ اشخاص پیر وگراڈ میں مجھ سے ملنے کے لئے آئے۔ گدڑیاں پہنے ہوئے، دو ہفتے کی بڑھی ہوئی داڑھی، غلیظ ناخن اور الجھے ہوئے بال، وہ روس کے چار ممتاز شاعر تھے۔ ان میں سے ایک کو حکومت سے یہ اجازت ملی تھی کہ شعری آجنگ کے اصولوں پر تقریریں کر کے روزی کمائے۔ اس کی شکایت یہ تھی کہ اسے یہ مضمون مارکسی نقطہ نظر سے پڑھانے کا حکم دیا گیا تھا اور وہ یہ سمجھنے سے قاصر تھا کہ آجنگ کے مسئلے میں مارکس کہاں داخل ہو سکتا ہے۔ (34)

ظاہر ہے کہ انسانی عمل کی نوعیت اور اس کا سلسلہ صرف اجتماعی مقاصد کا پابند نہیں ہو سکتا۔ لیکن مارکسزم کا نصب العین اپنی کامیابی کے لئے ہر انسانی توانائی کو یک رخ پر موڑنا ہے۔ رسل نے روس میں انسان کی جذباتی زندگی، اس کے احساس تنہائی اور اعصابی اضطراب کی طرف سے عام بے نیازی کی سخت تنقید کی ہے۔ لیٹن سے ملاقات ہونے پر لیٹن کے ذہنی حدود، (اس سے لیٹن کے سماجی کارنامے کی

قدرو قیمت کم نہیں ہوتی) اور اس راسخ العقیدگی کے باعث ہر شعبہ فکر میں اس کی قیادت کی طرف سے بے اطمینانی اور شک کا اظہار بھی رسل نے کیا ہے۔ ان حقائق کے باوجود، روس کے مخصوص سماجی حالات میں اشتراکی حکومت کے قیام کی رسل نے حمایت کی ہے۔ ”دستورِ فلسفی کے کرداروں سے اسی صورت میں نمٹا جاسکتا تھا“ (رسل کا خط آٹولن ماریل کے نام 25 جون 1920ء) نظم و نسق کے قیام یا سماجی فلاح کے پیش نظر یہ خستہ باندہ رویہ خواہ کتنا ہی کارآمد کیوں نہ ہو، فکر کی آزادی پر ضرب لگا کر کوئی فلسفیانہ تصور اپنی بقا کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ آٹولن ماریل کے نام متذکرہ خط میں رسل کا یہ جملہ بھی شامل ہے کہ ”روس فنکاروں کا ملک ہے اور معمولی کسان تک فن کے آداب سے واقف ہیں۔ حکومت ان سب کو صنعتی بنانا چاہتی ہے۔“ اپنے وجود کے امکانات سے انسان اپنی انفرادیت کی پرورش کرنے کے بعد ہی متعارف ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں کوئی بھی منصوبہ یا تنظیم بہت دور تک اس کی رہنمائی نہیں کر سکتی۔

مارکسزم ایک تصورِ حیات ہی نہیں نظامِ حیات بھی ہے جس نے کم و بیش ہر شعبے میں زندگی کے آداب کا ایک نیا خاکہ پیش کیا۔ دولت کی منصفانہ تقسیم اور زندگی کے بعض بنیادی مسائل کی اہمیت کا شعور عام کیا لیکن جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے مارکسزم ہمہ گیری کے دعوؤں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر الابعاد مطالبات کے ساتھ یکساں طور پر انصاف نہیں کر سکی۔ انسان کے معاشی مسائل کو اس نے اتنی اہمیت دی کہ دوسرے کئی مسئلے اس کی گرفت سے نکل گئے اور ان کا کوئی مؤثر حل مارکسزم کے نظام فکر سے حاصل نہیں کیا جاسکا۔ انسان خود کو بھی بدلنا چاہتا ہے اور اپنے ماحول کو بھی اور اس جدوجہد میں جب بھی اس کا سابقہ ناکامی سے پڑتا ہے، اسے اپنی قوت کے حدود کا احساس ہوتا ہے۔ ناکامی کی اس تلخی کو کم کرنے کے لئے وہ عقیدے کی ضرورت بھی محسوس کرتا ہے کہ غیر مادی طاقتوں کے ذریعے اپنی کمزوری کی تلافی کر سکے اور ذمہ داریوں کے بوجھ کو اٹھانے کے قابل ہو سکے۔ یاس پرست کے خیال میں تو انسان عقیدے کے بغیر زندہ رہنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتا۔ مارکسزم کی رجائیت پرستی نے اس کے ہیروؤں کی نظریں مارکسزم کو عقیدے کا بدل ثابت کرنے کی کوشش کی اور سائنسی عقلیت کا سہارا لے کر مذہبی عقائد کی مہملیت کو بے حجاب کیا۔ عقلیت کے حملے واقعتاً اتنے سخت تھے کہ مذہبی عقیدے کو مدافعانہ رویہ اختیار کرنا پڑا اور تعلیم یافتہ افراد کے ایک بڑے حصے میں لاد مذہبیت نشان امتیاز سمجھی جانے لگی۔ سیکولر ازم یا ایک نئی انسانیت پرستی کے تصور نے مذہب کی فرقہ دارانہ تقسیم اور روایتی عقاید پر کاری ضرب لگائی۔ چنانچہ بیسویں صدی میں عالمگیر حلقہ اثر رکھنے والے مفکروں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو مذہب کو نئے انسان کے لئے نہ صرف

غیر ضروری بلکہ شخصیت کے آزاد نشوونما کے لئے اسے ہلاکت خیز بھی بتاتے ہیں۔ بعض اس بحث سے بے نیاز و بے حالی دیتے ہیں، لیکن ان کے نظام افکار میں مذہب کے لئے کوئی گوشہ بھی نہیں ملتا۔ ان کی طرف سے عام دلیل یہ دی جاتی ہے کہ سائنس اور عقلیت نے ذہنی توانائی کے ایک ایسے راسخ اور متین شعور کی تربیت کی ہے جس کے سامنے انسان کے مابعد الطبیعیاتی اور اخلاقی وابستہ ٹھہر نہیں سکتے۔ وہ اس توقع کا اظہار کرتے ہیں کہ یہ شعور بالآخر اس مقام تک لے جائے گا جہاں روحانی آسودگی کے علاقوں پر ذہنی فاتحوں کی ایک نئی نسل حکمرانی کرے گی۔ لیکن نے بھی یہی خواب دیکھا تھا۔ لیکن مارکس مذہب کو المیوں کہنے کے بعد بھی اس سلسلے میں زیادہ حقیقت پسند تھا کہ اس نے انسانی معاشرے سے مذہب کے مکمل اخراج کو انسان کی نفسیاتی اور ذہنی مجبوریوں کے تحت ناممکن بھی قرار دیا۔ چنانچہ تعلیم یافتہ طبقے میں ایسے افادہ کی کمی نہیں جن کے نزدیک انسانی شعور و عمل کی نارسائی، اس کے روحانی مطالبات اور نفسیاتی ضرورتوں کے پیش نظر، مذہب سے وابستگی کا میان عقل کی برکتوں کے اعتراف کے بعد بھی نامناسب یا بے بنیاد نہیں ہے۔ البتہ اس فرق کو سامنے رکھنا ہو گا کہ اب مذہب کے شعائر سے زیادہ اس کے فلسفیانہ پہلو پر توجہ کی جانے لگی اور ہر چند کہ کسی مصنوعی تقسیم کے ذریعہ مذہب کے ترکیبی عناصر اور اس کے فلسفیانہ تصور کو ایک دوسرے سے قطعی طور پر الگ کرنا دشوار ہے، پھر بھی اس دشواری پر قابو پانے کے لئے مذہب کی نئی تقویم سے مدد لی گئی اور عقاید کی نئی تعبیر و تفسیر کے ذریعہ نئے انسان کے متشککانہ رویے، حتیٰ کہ اس کی لادریست کا جواب فراہم کرنے کی کوششیں بھی کی گئیں۔ مذہب سے احتساب کے عنصر کو ایک حد تک نکال دیا گیا۔ اور اس کی راجحیت میں تفکر کے گوشے ڈھونڈے گئے۔ اجتماعی کثرتیت کے بجائے انفرادیت پر زور، خارجی زندگی کی آرائش سے زیادہ روحانی آسودگی کی تلاش، مادی حقائق کی ناگزیریت کے باعث ان کی اہمیت کو کم کرنے پر توجہ، دنیا میں رہ کر دنیا سے بے نیازی کے آداب، اور وسائل آگہی کی جبریت اور وسعت کے پیش نظر خود فراموشی اور من میں ڈوب کر سراغ زندگی پانے کی جستجو نے، ایک نئی مذہبیت سے لئے راہ استوار کی۔ سوچن سونیک نے اس ضمن میں ایک معنی خیز پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب مذاہب کو ایک مذہب میں منتقل کر دیا گیا (یعنی ان کے باہمی امتیازات نظر انداز کر دیئے گئے) ٹھیک اسی طرح جیسے مختلف ادوار کی مصوری اور سنگ تراشی کو ”فن“ کا عمومی نام دے دیا گیا۔ نئے انسان کے لئے مذہب کا عجائب گھر فن کے نئے شائق کی دنیا سے مماثل ہے، جو تاریخی، جغرافیائی، قومی یا مذہبی حد بندیوں سے انکار کرتا ہے اور فن کے آفاقی ذخیرے میں جو بھی شے اس کے دل و نگاہ کا مرکز بنتی ہے، اسے چن لیتا

جدیدیت اور نئی شاعری

ہے، کیوں کہ اس کی وابستگی اپنی ذات سے ہے اور وہ صرف اپنی نظر کو رہ نما بنانا چاہتا ہے۔ (35) اسی لئے بیسویں صدی کی نئی مذہبیت میں مختلف العقائد افراد کے اشتراک کی نئی صورتیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ایک منظم مذہب کا تصور مقبولیت کا امکان کھو چکا ہے لیکن مذہب کے جو اندازے لگائے گئے تھے وہ بھی - خیر کار غلط ثابت ہوئے۔ 1914ء کے بعد عقیدے کی تجدید نئے انسان کی فکر کے ایک نئے بعد کا پتہ دیتی ہے۔ اس بعد میں گزشتہ صدیوں کی مذہبی نشاطیت کا نشان نہیں ملا، نہ اس کا اشارہ عقلی کی طرف ہے۔ اس کا روشن ترین نقطہ وجود کی مرکزیت کا اثبات ہے جو انسان کو کسی مادی مقصد کا وسیلہ بنانے کے بجائے اسے اپنی ذات میں ایک مقصد اور حرف تکمیل کے طور پر دیکھتا ہے۔ اب من و تو کے مکاٹ میں خدا ایک بالکل دوسری واحد فردیت کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے رمی احکامات کو اپنے وجود کی مسابقت یا اولیت کے تصور سے ہم آہنگ کرنا مشکل دکھائی دیتا ہے۔ اس نئی مذہبیت کو روایتی اخلاقی بیداری کے بجائے ایک نئی روحانیت کا ادراک اور اس ادراک کی روشنی میں وجود کی حقیقت کا ایک نیا شعور کہا جاسکتا ہے۔

مارکسزم نے دراصل اس غلام کو پر کرنے کی کوشش کی تھی جو منظم مذاہب کی عدم مقبولیت نے پیدا کیا تھا لیکن اس سے بالآخر اس کلیت کو راہ ملتی ہے جس کے پیش نظر موت کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں رہ جاتی کہ وہ لوگ جو جسمانی طور پر از کار رفتہ ہو چکے ہوتے ہیں، جو ان ہوتی ہوئی نسل کے لئے جگہ خالی کر دیتے ہیں یا نو جوان قومی اور نظریاتی مقاصد کے لئے خود کو فنا کر دیتے ہیں۔ یہ زاویہ، نظر موت کو ایک حیاتیاتی یا سماجی تجربے تک محدود کر دیتا ہے اور اس تجربے کی فلسفیانہ اور جذباتی قدر و قیمت کو تقریباً مسترد کر دیتا ہے۔ لیکن انسانی زندگی کا ہر عمل، وہ سوچنا ہو یا جسمانی فعلیت آخری سے تک اس معنی میں الجھا رہتا ہے اور موت کے معنی میں زندگی کے معنی کی کھوج لگاتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم میں اجتماعی موت کے مظہر نے، سیاسی اور سماجی نظریوں کی آمریت کے سامنے انفرادیت کی شکست کے تصور کے باعث، اس مسئلے کی اہمیت میں مزید اضافہ کر دیا۔ مذہبی فکر کی مدد سے انسان نے اس تضاد پر بھی قابو پانے کی کوشش کی جو فرد اور اس کی اجتماعی کائنات کے درمیان قدم قدم پر رونما ہوتا تھا۔ یونگ کہتا ہے

مذہبی شعور اس وقت بیدار ہوتا ہے جب ہم انسانی زندگی کی بساط پر تضادات کا ایک جال پھیلا ہوا دیکھتے ہیں۔ (ایسی صورت میں) ہم محفوظیت کا احساس اس وقت تک پیدا نہیں کر سکتے جب تک کہ ان تضادات پر محیط کسی حقیقت تک نہ پہنچ سکیں۔ (36)

یہ مختلف انواع اور متصا، حقیقتوں میں ایک اندرونی رابطہ کی جستجو کا عمل بھی ہے۔ بیسویں صدی میں مشرق و مغربی فکر کے وابہانہ حقیقت کی اور اس کی تجدید کا اصل سبب یہی ہے کہ مشرق میں حقیقت یا مظاہر سے تمام درجات ایک ہی بنیادی حقیقت سے مختلف تصور کے گئے ہیں۔ چنانچہ کثافت کے بغیر لطافت کا مسودہ سامنے نہیں آتا اور حتمی حقیقت کے پست ترین درجات بھی بالآخر اسی حقیقت اولیٰ سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں جو مجسم خیر اور نور ہے۔ سائنسی عقلیت اس حقیقت کا تجاہل بن گئی تھی، اس لئے بیسویں صدی کی مغربی فکر نے اس عقلیت کو انسان کے حال سے اور حقیقت سے انسان کے رشتے کو اس نے ماضی سے تفسیر کیا اور مستقبل کی طرف رزمہ انسانیت کو اپنے ماضی کی طرف دیکھنے کی دعوت دی۔ مشرق اس ماضی و جدیت تھا۔ نئے کا قول ہے کہ اس نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا تھا کہ روحانی طور پر صرف حال میں زندہ رہنا ہے معنی ہے اور روحانی زندگی کے استحکام کے لئے ماضی سے اپنا تعلق مضبوط کرنا ضروری ہے۔ اسکا نظریہ بھی وہی وابہانہ کی خاطر مشرق ہی کی طرف واپسی کا مشورہ دیا تھا اور یہ چاہا تھا کہ عقل نزدیک و مغرب مشرق کی بنیاد پر بس کی پروردہ دانش میں اپنی نجات کا راستہ تلاش کرے۔ مستشرقین اور مغربی ادیبوں کا ایک خاصا بڑا حلقہ انیسویں صدی میں بھی مشرقی علوم کی بازیافت اور مشرق کی فکری نیز تخلیقی اقدار کی تعین نو کے لئے کوشاں تھا۔ پچھلے باب میں یہ مسئلہ تفصیل کے ساتھ زیر بحث آچکا ہے۔ مستشرقین کی مساعی نے مشرق کو اپنی عظمت رفتہ کا ایک نیا شعور بخشا۔ بیسویں صدی میں یہ رجحان اور تیزابی سے بڑھا اور اس نے ذریعہ مغربی تہذیب کے عقلی احساسِ فاخر میں توازن پیدا ہوا۔ یہ دراصل تہذیب انسانی کی کشیدہ نریوں کو پھر سے پانے اور ایک عالمگیر تہذیب کا خاکہ مرتب کرنے کی آرزو تھی جس میں انسانی اقدار کے آخا، باجہ و فکر کی کش مکش کو کم کیا جاسکے۔ تہذیب کو ملکی اور قومی اور نسل حدود سے نکال کر جهانی کے ساتھ منمنی ہوئی دنیا میں ایک وسیع تر غاظر دیا جاسکے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مغرب میں مشرق و وسطیٰ انخصوص چین، جاپان اور ہندوستان کی مذہبی اور فکری روایت کو سمجھنے اور اسے نئے انسان کی اوقا طبع سے، جو ایک وقت مشرق، مغرب کی آماجگاہ یا دورے لفظوں میں مادے اور روح کا نقطہ جتماع ہے، سم آجنگ کیا جائے۔ یہ نرس نے اپشددوں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا اور اوتار یا روح کے دورے جنم کے تصور سے متاثر تھا۔ نیگور کے لئے اس کی پسندیدگی کا سبب یہ تھا کہ نیگور کی وساطت سے مشرق کی روح کے بعض گوشے اس پر منور ہوئے تھے۔ اسے گیتا نجلی کا مسودہ ملا تو کئی دنوں تک سفر و حضر میں اسے ساتھ لئے رہا اور خود اس کے الفاظ میں ”اس مسودے کو رستورانوں میں یا آٹنی بسوں میں

سرمجود ہو گیا۔ فاشزم نے اسے صرف نسلی امتیاز اور دشمنوں کے لئے ایک مشترکہ نفرت کے احساس تک پہنچایا ہے۔ مارتی تین کا خیال ہے کہ ان حالات کے تحت جو ذہنی اور معاشرتی فضا پیدا ہوئی اس میں اپنی تلاش کی ہر کوشش انسان کے لئے لا حاصل ہوگی۔ اپنے آپ کو پانے کے لئے وہ آفاق کو درہم برہم کرنے پر تلا ہوا ہے۔ اور بالآخر چند مکھوٹے (نعلی چہرے) اس کے ہاتھ آتے ہیں جن میں موت چھپی ہوئی ہے۔ (54) اس المناک حقیقت سے چھٹکارا پانے کے لئے مارتی تین نے بھی بارتھ کی طرح ایک نئی انسان دوستی کی تبلیغ کی ہے جو قوت کو خیر سے، خواہش کو قناعت سے اور رفتار کو اعتدال سے ہمکنار کر سکے۔ مارتی تین اور بارتھ کے نزدیک یہ انسان دوستی مسیحی عقیدے میں یقین سے پیدا کی جاسکتی ہے۔ مشرق و مغرب کی معاصرندہ ہی فکر میں ایسے میلانات بھی سامنے آئے جو واضح طور پر اپنے عقیدے کی رہبری میں مسئلہ کا حل ڈھونڈنے کی بات کرتے ہیں۔ چنانچہ مشرقی اور مغربی ادبیات میں ذاتی عقاید سے وابستگی کی مثالیں بھی وافر ہیں۔ لیکن مجموعی اعتبار سے ذاتی عقیدے کو بھی اپنے مسلک کی تبلیغ و اشاعت کے بجائے آفاقی صداقتوں کے اظہار و انکشاف کے لئے استعمال کیا گیا اور اسے ایسے تخلیقی اور فنی عقیدے کی شکل میں پیش کیا گیا کہ مخصوص عقائد سے وابستگی کے بغیر بھی انہیں ذہنی اور جذباتی سطح پر تسلیم کیا جاسکے۔

اساطیر اور دیو مالا سے دلچسپی بھی نئی نہایت کی کشادگی اور وسعت کی مظہر ہے۔ یہ عقیدت کے استدلال کے خلاف تخیل کے احتجاج کی علامت بھی ہے۔ حقائق کی تسہیل کے پیش نظر سائنس ہر معے کو زینہ بہ زینہ تسلسل کے آئینے میں دیکھتی ہے اور ہر پیچیدگی کو اتنا واضح کر دیتی ہے کہ اسرار کا عنصر اس میں سے غائب ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً اس پیچیدگی کی کشش ذہن کے لئے تو باقی رہ جاتی ہے، تخیل کو متوجہ نہیں کر پاتی۔ مارکس کا خیال تھا کہ تمام اساطیر کی حکمرانی فطرت کی طاقتوں پر محض عالم خیال میں اور خیال (تخیل) ہی کے ذریعہ قائم ہوتی ہے اور جب انسان (عقل کی مدد سے) ان طاقتوں کو مغلوب کر لیتا ہے، اساطیر خود بخود غائب ہو جاتی ہیں۔ (55) یعنی اساطیر کا سحر صرف تخیل کی بازیگری ہے اور تخیل فطرت کی طاقتوں کے محاکے کے بعد بھی ایک کیفیت ذہنی ہی کا نام ہے۔ سو سین لیئر نے فلسفے کے نئے آہنگ (Philosophy in a New Key) کی بنیاد ہی اس نظریے پر رکھی ہے کہ اساطیر و علامات گرچہ عمل کا بدل نہیں ہیں، لیکن انسانی ذہن کی ایک بنیادی ضرورت کی تکمیل کرتی ہیں، چنانچہ ذہنی سرگرمی سے ہمیشہ منسلک بھی رہتی ہے۔ کیسٹر کا خیال تھا کہ انسان ایک علامتیں خلق کرنے والا جانور ہے۔ سو سین لیئر علامت کو غیر حقیقی نہیں سمجھتی اور انہیں ایسے حقائق کی جستجو کا وسیلہ قرار دیتی ہے جو رسمی الفاظ کی گرفت سے

۱۰۔ رائے۔ علامت ان حقائق کے عقلی اور ادراکی وجود کا محاصرہ کرتی ہے۔ علامت اسطور کا مواد تیار کرتی ہے۔ یہ نہیں انسان کے باعث اساطیر کا مسلہ بھی مذہبی فکر سے ملنے سے ایک اندرونی رابطہ رکھتا ہے۔ یہ اساطیر باطنی و ظاہری حصہ ہے۔ انسان نے تعلیم اور آداب، تجزیہ اور مطالعے کے سفر میں اس سری پسووں و دایروں سے نظر انداز کر دیا تھا، انسانی تخیل نے وہ بارہ انہیں ڈھونڈ نکالا۔ بیسویں صدی میں تخیل کی حقیقت سے اعتراف نے اساطیر کو پھر سے زندہ کیا اور عصری تجربات کے ظہار کے لئے اساطیر کی علامتوں سے اس لئے کام کیا کہ ان میں صیغہ، اظہار کی ایک رنگی سے چھنکارا مل سکے۔ ذہنی اور جذباتی زندگی ایک علامتی عمل ہے اور اسطور سازی ذہن اور جذبہ کی فعالیت کا نتیجہ۔ تاریخت کے نئے تصور سے انسان و علامتی تبدل کے ذریعہ ان حقیقتوں کا جی زندہ تجزیہ دیا جو بظاہر ماضی کا حصہ بن چکی تھیں۔ یہ سب دنیاوی ضرورت بھی تھی۔ فائدہ کا قول ہے کہ پری کتھا میں بھی انسان کے خواہشات فکر کی ایک قسم ہیں۔ انہی بدوشت ان میں خود یقین نہ پیدا کر سکے، تاہم ان کی دلچسپی عام، پائدار اور مستقل ہے۔⁽⁵⁶⁾ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خواہشات فکر جن فیہ مادی چکروں کی تخلیق کرتا ہے، ان میں یقین سے بغیر دلچسپی کیوں کر برقرار رہ سکتی ہے۔ البتہ اس یقین کی نوعیت استدلالی نہ ہوگی۔ سریت کی طرح تخلیقی اور وجدانی فکر بھی اپنی زامید و حقیقتوں میں یقین رکھتی ہے۔ اساطیر پر اسرار صداقتیں ہیں، ”تاریخی، واقعات“ جو انسان کے اجتماعی لاشعور کے ساتھ اس کے شعور تک پہنچے۔ ان میں وہ جلال اور متانت ہوتی ہے، جو آسمانی صحیفوں سے مخصوص ہے۔ انسان کے تہذیبی سفر کی اولین منزلیں، اس کے خوب، اس کے حوصلے، اسکی امیدیں اور اندیشے فطرت سے اس کی لاٹ اور کھاؤ، اس کی شادمانیاں اور کامرانیاں، اس کے اسرار و اقدار، اس کے رسوم و افکار اور اس کے وسائل اظہار کا ایک جہان معنی اساطیر میں باد و کھانی دیتا ہے۔ اساطیر کی دنیا ایک علامتی دنیا ہے، اس لئے زمان و مکان کے قیود سے آزاد اور جاوید ہے۔ یہاں ہم محد ابدیت سے ہمکنار اور ہر واقعہ ایک لازوال حقیقت سے مربوط نظر آتا ہے۔ انسان کی حیاتیاتی ضرورتوں اور اس کے شب و روز کے مشاغل کی تھکا دینے والی یکسانیت اساطیر میں انوکھے پن کی جستجو کرتی ہے اور اس طرح خود کو تازہ دم رکھتی ہے۔ اساطیر یا اساطیری اظہار میں علامتوں کے پیچھے حقائق، معانی کے جو نقوش چھپے ہوئے ہیں ان کا تجزیہ فلسفے کا اور ان کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین ادبی تنقید کا کام ہے۔ اساطیر افسانے میں لیکن انسان کے وجدانی اور تخلیقی تجربوں پر مبنی۔ ان کے تاریخ ہونے کا جو ریکس سے لیکن ان کے اسی امتیاز کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ عام تاریخی واقعات کی طرح یہ

محض گذشتہ کا حصہ نہیں ہوتیں، اساطیر تخیل کا نتیجہ بھی ہیں اور اس کی ایک صورت بھی جو کوائف اور حسی تجربوں کو جسمی وحدتوں میں ڈھال کر کائنات کے اسرار کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ بشریات کے علمائے اساطیر کی اساس فطری منظر کو قرار دیا ہے، چنانچہ بعضوں کے نزدیک اساطیر کا مرکز چاند ہے۔ بعض سورج کو اساطیر کا مرکزی نقطہ سمجھتے ہیں۔ فرائڈ کو اساطیر کی ہر علامت میں جنسی جبلت کا اظہار نظر آیا۔ غرضیکہ اساطیر محض ذہنی مفروضے نہیں اور انسان کے احساس خیال اور شعور کا حصہ بھی بن جاتی ہیں اور ان کا مسلسل عمل بھی۔ یہ سب معنی بھی نہیں ہیں البتہ ان کے معنی تک پہنچنے کے لئے شعری منطق سے مدد لینی ہوگی۔ تخلیقی عمل اور اظہار کی طرح اساطیر کو بھی اس وقت تک اچھی طرح سمجھا نہیں جاسکتا جب تک کہ نثری استدلال کی گرفت سے ذہن کو آزاد اور الفاظ و علامات کے تمام امکانات کی چھان بین نہ کر لی جائے کیوں کہ جس طرح تخلیقی عمل یا تخیل کی ہیئت اور جہت متعین نہیں ہوتی، اسی طرح اساطیر کے معنی بھی محدود اور قطعی نہیں ہوتے۔ سوین لینگر نے اساطیر اور اساطیری اظہار کے اسی پہلو کے پیش نظر فرائڈ کے نقطہ نظر سے اختلاف کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ”جب تخلیقی تخیل کی یہ عہد آفریں کامیابی (اساطیر) صرف ایک موضوع یا علامت تک محدود نہیں رہ سکتی اور جب ایک بار ہم یہ محسوس کر لیں کہ قدرت کے نظام میں انسان کا مقام کائناتی دیوتاؤں کے درمیان ایک ہیرو کا ہے تو پھر سیکڑوں دیوتا خود بخود معرض وجود میں آجاتے ہیں۔“ (57) مطلب یہ ہوا کہ اساطیری فکر اور طرز احساس تخلیقی عمل سے مماثلت کے علاوہ انسان کے لئے ایک نوع کی تلافی یا تکمیل آرزو کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ حالات اور تجربوں کے تغیر نے ہیرو کا تصور بھی بدل دیا اور نئے انسان نے اپنی ذات میں انہی ہیرو کی صفات ڈھونڈنا شروع کر دیا، لیکن وجود کی مرکزیت کے احساس میں اضافہ بھی ہوتا گیا۔ پرانے وقتوں میں انسان نے اسطور سازی سے مذہبی تصور بے کے ایک نئے دور کا آغاز کیا تھا۔ اب وہ تہذیبی تصور خلق کرتا ہے اور اساطیری کرداروں کی طرح خود کو ان میں جیتا اور مرتا ہوا دیکھتا ہے، مسلسل اور متواتر۔ اور گرد و پیش کی یک رنگی سے تنگ آکر اس زندگی کے خواب دیکھتا ہے جو غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی اسے اپنی دنیا سے زیادہ حقیقی نظر آتی ہے۔ زوال اور موت کے دھند لکوں کی طرف ہر لمحہ بڑھتی ہوئی حقیقتوں پر بھی اسے بعض اوقات خواب کا گمان ہوتا ہے اور جیتے جاگتے انسان موہوم سایوں کی طرح پر اسرار دکھائی دیتے ہیں۔

موہوم پیکروں سے دلچسپی کو انسان کے اسی مابعد الطبیعیاتی طرز احساس کا نتیجہ سمجھنا چاہئے جس کے اسباب تخیل کی سیر فراہم کرتی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی فکر کے ابتدائی نقوش اساطیر ہی میں ملتے ہیں۔ یہ

جدیدیت اور نئی شاعری

قدر چودہ وقت اور تمام کے حدود کو قبول نہیں کرتی اس لئے مابعد الطبیعیاتی فکر کے ابتدائی نقوش بھی، خواہ تاریخی حصار سے "ابتدائی" کہہ لئے جائیں، مگر تجرباتی سطح پر اس کی معنویت مستقل ہے (بے زماں اور مکان کا)۔ اس طرح اس کا ایک اور مقصد فلسفیانہ نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ کسی مخصوص دور سے وابستہ نہیں ہوتا۔ اس کا تعلق انسان سے، انسانی ارتقاء کے تمام اعمال سلسلے سے ہوتا ہے۔

شاعری اور اسطور کے باہمی ربط نیز ان کے مشترکہ عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے پرسکات نے کہا تھا کہ "قدیم شاعری بنی و انہار ہے جس سے جدید شاعری رفتہ رفتہ نمودار ہوئی ہے۔" (58) اس نکتے پر غور کرنے سے پہلے یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہئے کہ پرسکات کا مقصد جدید شاعری کے تاریخی ارتقاء کے سرآغازی اندویش ہے۔ اس نے جدیدیت و شعر کے فنی اور فلسفیانہ تناظر میں دیکھا تھا جہاں قدیم اور جدید کا نقطہ تیز وقت کی بنیادوں پر نہیں کشیدھا جاتا۔ اساطیر کے انہار سے جدید شاعری کی نمود کا مفہوم یہ ہے کہ جدید (نئی) شاعری تجربے، اظہار اور طریق کار کے اعتبار سے اسطور سازی کے عمل سے مطابقت رکھتی ہے۔ اس طرح سے اخذ و استفادے میں نئی شاعری نے اس اصول کو ہمیشہ ملحوظ رکھا ہے جسے ماہرین ارتقا و تناسل یا تیز قائم کرنے کی صلاحیت کہتے ہیں۔ یہی طریقہ تھائی بسیرت کو وقت کے ایک وسیع تر منظر نامے سے ہم آہنگ کرنے کا۔ مادی بنیادوں پر وقت کی تقسیم اسطور سازی کو ایک منجمد یا پیش پا افتادہ واقعے کی شکل میں دیکھتی ہے۔ چنانچہ کاڈویل نے پرسکات کے بالکل برعکس اسطور کی موت کو جدید شاعری کے وجود کا سنگ نشان قرار دیا ہے۔ کاڈویل نے اس سلسلے میں جو وضاحتیں پیش کی ہیں، جدیدیت کے ایک متوازی میدان کو سمجھنے کے لئے ان پر ایک نظر ڈال لینا بھی مناسب ہوگا۔ مثلاً کاڈویل یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ "سامنس کی تخلیق جادوئی کے بطن سے ہوئی ہے کیوں کہ جادو خارجی حقیقت کو چند مخصوص قوانین کی اطاعت کا حکم دیتا ہے اور جب حقیقت اسے تسلیم کرنے پر رضا مند نہیں ہوتی تو اس کی یہ سرکشی جادوگر کو مرعوب کر دیتی ہے اور بالآخر اسے جادو کے فریب کا اندازہ ہو جاتا ہے۔" یعنی اسطور ہر چند کہ قدیم انسانوں کی خواب پرستی، معصومیت اور سادہ لوحی کی پیدا کردہ حیرت کا اظہار ہے لیکن جیسے جیسے شعور کی حقیقت اس پر روشن ہوتی گئی اور وہ اپنے خوابوں کی تعبیر پر قادر ہوتا گیا اس کی حیرت میں بھی کمی آتی گئی۔ انسان میں چھپے ہوئے جادوگر کی شکست اس کے تعقل کی فتح تھی۔ لیکن کاڈویل یہ بھی کہتے ہیں کہ انسان کے اندر کئی تئوڈلید کی ایک دائم و قائم حقیقت بھی ہے اور اس کی الجھنوں کا سبب بھی۔

اس نے اپنے آپ کو اپنے ماحول سے متمایز نہیں کیا ہے، (داخلی اثرات خارجی صفات میں الجھ گئے ہیں۔ اس انجھن کو وہ دور کیوں کر کرتا ہے؟
(محض دھیان کے ذریعہ نہیں۔)

کیوں کہ کاڈویل کے نزدیک دھیان اسی عمل سے مماثل ہے کہ کوئی شخص گھڑے کو چھونا بھی چاہے اور یہ خواہش بھی رکھے کہ ہاتھ میں مٹی نہ لگنے پائے۔ اس سے آگے کی عبارت یوں ہے:

وہ معاشی زندگی کے ارتقا کے تسلسل میں ماحول سے جدوجہد کرتے ہوئے اور عملاً اس (جدوجہد) کی تعبیر کرتے ہوئے، اپنے آپ کو شعوری طور پر ماحول سے الگ کرتا ہے۔ جب انسان بیرونی حقیقت کی نوعیت کو اقتصادی پیداوار کی مسلسل کوششوں کے ذریعہ گرفت میں لے لیتا ہے تو ماحول اور اپنی ذات کا باہمی امتیاز اس کی سمجھ میں آ جاتا ہے کیوں کہ اب وہ ان کی وحدت کو بھی سمجھتا ہے۔ وہ یہ جان لیتا ہے کہ انسان ایک مشین کی طرح (سماجی) ضرورت کا تابع بھی ہے اور کائنات کے تسلسل میں (اس سے ہم آہنگ) آزادانہ ارتقا کا تماشہ (تھیز) بھی۔ (59)

کاڈویل نے ایک مسئلے پر بحث میں دوسرے ضمنی سوالات بھی گڈ کر دیئے ہیں۔ اسطور کو وہ چونکہ دھیان یا تخیل پرستی سے منسلک کرتا ہے، اس لئے اس کے خیال میں جیسے جیسے عمل کے ذریعہ انسان پر اس کی قوتوں کا انکشاف ہوتا گیا، تخیل پرستی کے مرض سے اسے نجات بھی ملتی گئی۔ چنانچہ جدید انسان چونکہ مذاہب اور مابعد الطبیعیات کے سحر سے آزاد باعمل انسان ہے، اس لئے جدید شاعری کی روایت بھی اسطور کی موت یا متذکرہ سحر سے اس کی آزادی کے بعد ہی شروع ہوئی۔ دوسرے، انسان کو آزادانہ ارتقا کا تماشہ کہتے ہوئے بھی کاڈویل اسے سماجی ضرورتوں کی اطاعت پر مامور سمجھتا ہے اس لئے محض عمل کے ذریعہ اظہار ذات کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ہر سماجی ضرورت اجتماعی ضرورت ہوتی ہے اس کے معیار اور اصول بھی اجتماعی ہوتے ہیں۔ اقتصادی پیداوار کا نظم بھی اجتماعی ہے کیوں کہ یہ سماجی ضرورت کی تابع ہوتی ہے۔ اس طرح انسان کے اظہار و عمل کا دائرہ گھوم پھر کر اس کی معاشی سرگرمیوں تک محدود ہو جاتا ہے جو انسان سے صرف ہاتھ پیر چلانے کی متقاضی ہوتی ہیں۔ ایسی صورت میں آزادانہ ارتقا کی بات بھی

جدیدیت اور نئی شاعری

ہے جس ہو جاتی ہے۔ کاڈوئل بر اس حقیقت کو فریب سمجھتا ہے جس کا تعلق انسان کی جذباتی اور تخیلی زندگی سے ہوا اور جو مادی بیرونی نہ رہتی ہو۔ اس کا خیال ہے کہ عقل ایسے سارے بیولوں کو مسترد کرنے کا ہنر جاتی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ دھیان کو آر کاڈوئل کی طرح صرف تخیل پرستی قرار دے دیا جائے جب بھی عقل ہی کی فعلیت تسلیم کرنا پڑے گا۔ عقل کے تمام دعوؤں اور امکانات کے باوجود خود کا ڈوئل اس حقیقت و رانہ پر قائم رہا کہ "اصلی اثرات خارجی صفات میں الجھ گئے ہیں۔" صرف عقل کے ذریعہ وجود کے بار کو سمجھ لینے کی آرزو بھی ایک ایسے خواب کی پرستش ہے جس کی تعبیر کبھی ممکن نہ ہوگی، کیوں کہ انسان تخیل کی تعبیر احساس اور جذبے کی سطح پر کر سکتا ہے، لیکن ہر خواب کو مادی پیکر میں ڈھالنے کی قدرت اسے حاصل نہیں ہوتی ہے۔ چنانچہ اس کی یہ الجھن بھی ازلی اور ابدی ہے۔

اس دور میں مذہب یا عقیدے کا مسئلہ بہر صورت در آتا ہے۔ کاڈوئل نے بھی اساطیر کے آثار پر منشوے ساتھ مذہب اور شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ حقیقت پسندی، علی الخصوص شاعرانہ حقیقت نگاری کی مقبولیت کے دور میں اساطیر سے دلچسپی یا اسطور سازی کو فرانس کے انعطافی شعرا کی تنقید برائے ایک مختلف جتنے کی ذہنی بیماری کا مظہر سمجھ کر، حقیقت پسندوں نے ناقابل اعتنا قرار دے دیا تھا۔ لیکن مذہب کی اپیل سائنسی عقلیت کے زمانے میں بھی ایک عالمگیر واقعہ تھی اس لئے اس کی جانب سے نہ لب نظر آ رہا آسان نہیں تھا۔ ہر موجودہ مشہور حقیقت کی طرح مذہب کی توجیہ بھی اشتراکی مفکروں نے پیداواری رشتوں اور مادی اسباب کی روشنی میں کرنے کی سعی کی اور گوکہ مذہب کو جہل سے وابستہ کہا گیا، لیکن اس کے ساتھ یہ نظریہ بھی پیش کیا گیا کہ مذہب بھی شاعری کی طرح اقتصادی عمل اور سماجی مود سے غذا پاتا ہے۔ کاڈوئل کے نزدیک ان میں فرق یہ ہے کہ "شاعری بار آور اور تبدیلیوں کی حامل ہوتی ہے اور ایک عہد کی شاعری دوسرے عہد کو متاثر کرنے سے قاصر رہتی ہے، کیوں کہ ہر نئی نسل (پرانی شاعری کی تسکین سے باوجود) ایسے اشعار کا مطالبہ کرتی ہے جو زیادہ اختصا ص اور ندرت کے ساتھ اس کے مسئلہ اور آرزوؤں کا اظہار کر سکیں اور مذہب وقت کے ساتھ تبدیلیوں کے اس عمل سے نہیں نرتا۔" 60 اس موقع پر فن کی مابیت اور انسانی شعور کی فعلیت سے متعلق چند سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی کی طر ف فن کے بعض معیار بھی ناقابل تمیخ ہوتے ہیں۔ اس لئے ایک عہد کی شاعری دوسرے عہد کو متاثر کرنے کی صلاحیت سے لازمی طور پر عاری نہیں ہو جاتی۔ دوسرے مذہب کو اگر انسان کے ایک مخصوص طرز احساس یا زندگی اور کائنات کی طرف ایک رویے کے طور پر دیکھا جائے تو یہ

حقیقت بھی منکشف ہو جائے گی کہ حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ مختلف ادوار کے ہی نہیں، ایک ہی فرد کے رویے میں بھی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ معاصر عہد کی مذہبیت ازمنہ و تہی کی عقیدہ پرستی سے الگ اپنی انفرادیت رکھتی ہے۔ کاڈویل کا یہ خیال بھی کہ برنسل ایسے اشعار کا مطالبہ کرتی ہے جو اختصاص کے ساتھ اس کے مسائل اور آرزوؤں کا اظہار کر سکیں، ایک حد تک صحیح ہونے کے باوجود غلط راستوں پر بے جا سکتا ہے۔ کسی بھی شے یا تصور سے ذہنی مطابقت کے بغیر اس کے لئے پسندیدگی بالعموم دشوار ہوتی ہے لیکن شاعری کو اس دائرے سے الگ کرنا ہوگا۔ اعلیٰ شاعری کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ ذہنی مدد مطابقت کے باوجود ہم اسے پسند کرنے پر مجبور ہوں، کیوں کہ کسی بھی فن کی طرح، شاعری میں خیال کی فی نفسہ کوئی حیثیت نہیں ہوتی تاوقتیکہ وہ شعری تجربہ نہ بن جائے۔ پھر شاعری بھی برفن کی طرح مقصود بالذات ہے۔ اسے مسائل کا وسیع محض سمجھنا فی اقدار سے بے اعتنائی برتنا ہوگا۔ فن کی طرف مذہب اور اساطیر بھی انسان کے لئے ایک تخلیقی معنویت کی حامل ہیں۔ ناریس، وینس، زیوس، پرومیتھیس، شیو، پاروتی، شیریں، اور کوہ کن ماہ و سال کی گرد سے اس لئے محفوظ ہیں کہ یہ زندہ حقیقتوں کی طرح آج بھی متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے معنی بدل چکے ہیں لیکن ظلم جوں کا توں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اساطیر کا دامن ان خزانوں سے مالا مال ہے جنہیں تخیل عزیز رکھتا ہے۔ عقل اساطیری کرداروں اور علامتوں کو موجود سمجھے یا، موجود، فرائڈ کا ”خواہشاتِ فکر“ اور کانت کا ”جمالیاتی فکر“ دونوں اپنے معروض کے وجود و عدم کے مسئلے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ اگر انہیں لاموجود فرض کر لیا جائے جب بھی فکر کی تذکرہ لہریں انہیں خلق کر لیں گی، ایک ذاتی عقیدے کے طور پر۔ واقعہ یہ ہے کہ اساطیری تخیل اپنے معروض میں مکمل عقیدے کا عمل ہے۔ یہی عقیدہ اسطور کی بنیاد ہے۔ سایہ دار درخت کو دیکھ کر چھتری کا خیال نہیں آتا تخلیقی فکر اس درخت کو چھتری میں ڈھال بھی دیتی ہے۔ اس طرح تخلیقی فکر حسی کیفیتوں اور مجرد تجربوں کو بھی علامتی تبدیل کے ذریعہ مشہور پیکروں میں مقید کر لیتی ہے۔ کیا یہ عمل حقیقتاً اتنا غیر فطری اور پاور ہوا کے مصداق ہے، جتنا کہ بظاہر محسوس ہوتا ہے؟ اس سلسلے میں دو مختلف باتیں کہی جاتی ہیں۔ ایک کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے یعنی یہ کہ عقل اور حقیقت پسندی کے روز افزوں میلان کا نتیجہ آخر کار یہ ہوگا کہ انسان اس قسم کے خیالی تجربوں کو واہمہ سمجھ کر رد کر دے گا۔ دوسری طرف یہ تک کہا جاتا ہے کہ اسطور سازی اور استدلالی فکر میں دراصل وہ تضاد نہیں جو تصور کیا جاتا ہے۔ جیمز فریزر کا قول ہے کہ اساطیر ایک جادولی فن ہیں (سحر آفریں)۔ اپنے وسائل میں ان کا تخیل چاہے جتنا مبالغہ آمیز ہو اپنے مقصد میں اساطیری طرز

جدیدیت اور نئی شاعری

صہر مانی نے، چہ ایف فریب کار اور حیلہ جو سائنسی (61) یعنی اسطور سازی کا عمل غیر منطقی (فریب کار)۔ عین مقصد مانی طریق کار۔ یوں مماثل ہے کہ عقل انکشاف کے جس نقطے کی دریافت کے لیے یہ عمل سے دوسری دلیل کی طرف سلسلہ وار بڑھتی ہے، اساطیری تخیل بچ کے زینوں کو نظر انداز کر کے ایک فی حوت میں اس نقطے کو پالیتا ہے۔ کائنات نے فطرت کو اس کے تجربی اور سائنسی مفہوم میں شیا سے جو اسے تعبیر کیا تھا جن کی تعیین عام قوانین کرتے ہیں۔ اسطور عام قوانین سے مدد نہیں دیتی، ان کے شیا و مظاہر نے عام تصور سے بھی اسے منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ اساطیری طرز احساس مشترک کے عام صوبوں سے بے پروا، متصادم قوتوں کے عمل اور توانائی سے معمور نیز ڈرامائی ہوتا ہے۔

مرایات سے ماہرین (مثلاً فرانسیسی مہاتما کتب فکر کا ترجمان درخیم) اساطیر کو معاشرتی رسوم و رواج سے مراد دیتے ہیں اور اساطیر میں منعکس ہونے والی فطرت کو بھی عام سماجی زندگی کا مظہر سمجھتے ہیں۔ ان نظریاتی وسادات یوں لی گئی ہے کہ اسطوری فکر ایک ماقبل منطق فکر ہے، ذہن کی ابتدائی نوعیت کا نتیجہ، جو غیر شعوری ہوتا ہے۔ اسطور کے اسباب و عناصر نہ منطقی ہوتے ہیں نہ تجربی (Emper cal)، جگہ سہی ہیں۔

میسس مرنے اسطور سازی کو زبان کے مرض سے تعبیر کیا تھا اور چونکہ زبان کو وہ فکر سے بہر صورت مربوط و مشروط قرار دیتا ہے، اس لیے بالآخر وہ اس مرض کو ایک ذہنی مرض کہتا ہے۔ (62) کم و بیش میں زاویہ نظر منطقی اثبات پسندوں نے مابعد الطبیعیات کے سلسلے میں اختیار کیا ہے۔ اُرمیکس ترکی بات مان و جا۔ تو جہد ملی فکر یا منتہی بھی زبان اور ذہن کے امراض سمجھے جائیں گے کہ ان کی اساس منطقی فکر اور سائنسی استدلال سے محروم ہوتی ہے۔ پھر تخلیقی اظہار کی ہر حیثیت کو بھی اسی ذیل میں رکھنا ہوگا۔ صوفیہ کے شکار نامے، "موتوں کے معنی، مذہبی تصور، زمین گردوں کے کوآن، سب اس دائرے میں آجائیں گے اور فنون طینہ کے جینسٹر جسے کوسمندر کمرتا پڑے گا۔ محاورات اور ضرب الامثال کا معتد بہ ذخیرہ بھی مردود و متروک قرار پائے گا اور آگے بڑھ کر دیکھا جائے تو ریاضیات، جس کی عبارت علامات و آیات کی بنیادوں پر قائم ہے اور خواب ذہن کا ہر مظہر جسے یا تخیلی ہوتا ہے، طریق کار کے اعتبار سے ان کی حیثیت کیا ہوگی؟

اس لیے یہاں جا۔ ریاضیات کی علامتوں کو ایک عمرانی معاہدے کے تحت معینہ اصولوں کی شکل دے دی گئی ہے، تو یہ معتد بہ بھی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ اگر فن میں ہر علامت کو معاشرتی رضا مندی کا تابع کر دیا جائے تو فن کی نغیرایت و تخلیقی اظہار کی آزاد روی اور ہر نئے تخلیقی تجربے کا جواز کیا ہوگا؟ تخلیقی اظہار میں الفاظ لغوی

جدیدیت اور نئی شاعری

مفہیم کے پابند نہیں ہوتے، منطقی تسلسل سے لا تعلق ہوتے ہیں اور فکری توازن احساس یا جذبے کے دباؤ کی وجہ سے برقرار نہیں رہتا۔ یہاں رات صبح کی طرح روشن اور سورج آئینہ ظلمات بھی ہو سکتا ہے۔ یہاں ہر شے علامت ہوتی ہے اور ہر علامت متعلقہ شے سے زیادہ حقیقی۔ یہاں الفاظ بھی غیر متوقع ہوتے ہیں اور ان کے اثرات بھی۔ یہاں معنی کی تلاش کا وہ عمل کارفرما ہوتا ہے جسے رچرڈس، اور آگڈن سب سے زیادہ چکرا دینے والے اور متنازع فیہ مسئلے سے تعبیر کرتے ہیں۔ (63) یہاں ممکن اور کب اشیا سے پرے بھی مظاہر کا ایک طلسماتی شہر آباد ہوتا ہے۔ یہاں شخصی واردات کی حکمرانی ہوتی ہے اور اس مملکت میں ساکت سنگ ریزہ بھی سمندر کی طرح سیال اور بے کراں ہو سکتا ہے۔ مالی نوٹس نے اپنے فاضلانہ مقالے ”قدیم زبانوں میں معنی کا مسئلہ“ میں لسانی ہیتوں کی تعمیر کے دور اولیس میں، زبان کو خیال سے اشارے کی جگہ فعلیت کا اظہار کیا ہے۔ (64) مطلب یہ ہے کہ زبان محض معنی کا سرچشمہ نہیں۔ یہ ایک اعصابی، حسی اور طبیعی عمل کا اشارہ ہے۔ اساطیری علامتوں اور اساطیری طرز احساس کو سی آئیٹے میں دیکھنا چاہئے۔

تہذیب کے ابتدائی دور میں انسان کی ذہنی اور سماجی سرگرمیوں کا مقصود اصلی یہ تھا کہ وہ اپنے ماحول کے علاوہ آپ اپنے وجود سے مطابقت کی جستجو بھی کرے۔ جیسے جیسے انسان ذہنی اعتبار سے ترقی کرتا گیا، باطن کی فواصی کے تقاضے بھی شدید تر ہوتے گئے۔ سیاسی انتشار اور تہذیبی بد نظمی کی فضا میں زندگی کبھی اسے ایک چیخ نظر آتی ہے، کبھی ایک خواب اور کبھی حماقت۔ اس افراط و تفریط نے انسان کو تضادات سے لبریز مظہر بنا دیا ہے۔ نطفہ انسان کی کلیدی قوت متحرک کو اقتدار کی جستجو کہتا ہے۔ فرائڈ کے نزدیک یہ نا تمام جنسی آرزوؤں کی تکمیل کی طلب ہے۔ مارکس کے خیال میں یہ ایک طبقاتی جدوجہد ہے جس کے اول و آخر رشتے اقتصادی مسائل سے جڑے ہوئے ہیں۔ لیکن زندگی کے چیخ یا خواب یا اس کی حماقتیں، ہر انسان کے لئے اصدا ایک ذاتی مسئلہ یا مقدر ہیں۔ جب تک انسان سماجی رشتوں کو استوار کرنے میں لگا رہا اپنی ذات سے تطابق کے سوال نے اسے زیادہ پریشان نہیں کیا۔ اب کہ ہر بیرونی رشتے سے وہ غیر مطمئن ہو چکا ہے، اس سوال کی لے بھی تیز ہو گئی ہے۔ میکس شلر کا یہ خیال کہ علم انسانی کے کسی بھی دور میں انسان اپنے لئے اتنا متنازع فیہ نہیں ہوا تھا جیسا کہ اب ہے، موجودہ انسانی صورت حال کا سچا اظہار ہے۔ (65) سائنس انسان کے جذباتی اور حسی نظام کی حقیقتوں سے بے خبر ہے، فلسفہ سائنس سے ناخوش اور مذہب ان دونوں کی طرف سے مشکوک۔ اختصاصی علوم جو الگ الگ طریقوں سے انسان کے

جدیدیت اور نئی شاعری

مطلعات میں مصروف ہیں ان فیروز افروں کثرتیت نے وجود کے معنی کو حل کرنے کے بجائے اور ریاضیاتی یا سبب۔

اس صورت حال سے پیش نظر، ایک باقاعدہ نظام فکری حیثیت سے وجودیت کے مرتبے کا جو بھی تعین کیا جائے، یہ ہونا چاہیے کہ بیسویں صدی کا سب سے زیادہ معنی خیز اور مؤثر فلسفہ وجودیت ہے۔ انسان سے وجود کی حقیقت نیز اس کے تخلیقی اعتبار کی فکری جہت کو سمجھنے کے وسائل بھی وجودی مفکروں اور ادیبوں نے فراہم کئے ہیں اور ان پر گہرا اثر بھی ڈالا ہے۔ وجودی مفکر کسی باضابطہ نظام فکر کی تخلیق سے انہی میں نہیں ہیں۔ ان کی ساری زندگی ہی کا مرکز وجود کے معنی کی تلاش ہے۔

سارتر، مختلف اسباب کی بنا پر اپنی حالتوں میں جو قدر نصیب ہوئی اس کے باعث وجودیت اور سارتر افسانوں کے نزدیک متادف بن گئے۔ نتیجہ وجودیت کے فکری میلاجات کے سلسلے میں عام سنجیدگی اور اندیشہ بینی ہے۔ سارتر نے وابستگی سے ادب (Engaged Literature) کی وکالت کی تو جدیدیت سے مختلف حالتوں سے یہ آوازیں اٹھیں کہ جدیدیت کے مفکر وجودیت کی اصل حقیقت کو مسخ کرنے سے پیش کرتے ہیں اور اسے مصلحتاً ایک موضوعی فلسفہ بنانے پر مصر ہیں۔ فی الواقع اس لحاظ بینی کا سبب سارتر کی شہرت کا جب سے جو وجودیت کو عام حالتوں میں صرف سارتر کی ذات تک سمیٹ دیتا ہے اور جدیدیت کے مختلف اور متنوع میلاجات کو سارتر کی شہرت کے غبار میں چھپا دیتا ہے۔

یہ فلسفیانہ میلاجات کے طور پر وجودیت کا چرچا بیسویں صدی میں عام ہوا۔ لیکن اس کی جڑیں مذہبی اور فلسفیانہ تفکر کی روایت میں، دور تک پہنچی ہوئی ہیں۔ وجودیت سیاسی بھی ہے اور غیر سیاسی بھی، مذہبی بھی اور غیر مذہبی بھی، فنا پرست بھی اور نشاط پرست بھی۔ اس لئے وجودی مفکروں کے خیالات میں نمایاں فرق و تضاد بھی ہے۔ البتہ بعض مقبول عام سیاسی، مذہبی، ادبی، اخلاقی اور معاشرتی رویوں سے اختلاف دوران کے خلاف احتجاج کے معاملے میں وہ ایک مرتزہ پر ایجا بھی دکھائی دیتے ہیں۔ اس احتجاج کا حامی کی حتمہ انسانی وجود پر ان رویوں کے تسلط سے انکار ہے کیوں کہ ہر وجودی مفکر جو ہر وجود کی اولیت تسلیم کرتا ہے اور انسان کو تجریدی حیثیت سے قبول کرنے پر تیار نہیں ہوتا۔ وجود پر جو ہر کو فوقیت دینے کا زمینی نتیجہ یہ ہوگا کہ انسان کسی قدر کا استعارہ بن جائے۔ اس طرح جو ہر بس ایک قیاس ہو جاتا ہے یا ایک اجتماعی اور آفاقی تصور اور معیار، جب کہ فرد کی حیثیت سے انسان ہر لمحہ اپنے وجود کے عمل اور رد عمل سے بندھا ہوا ہے۔ وجود اس کا انفرادی تجربہ بھی ہے اور پیرتسمہ پا کی طرح اس کی مجبوری بھی۔ غم و نشاط کی ہر

جدیدیت اور نئی شاعری

ساعت کو وہ اپنے وجود ہی کے حوالے سے دیکھتا اور برتا ہے۔ وجودی مفکروں کے اشتراک کا ایک اور پہلو انفرادی آزادی کا تحفظ ہے۔ اسی لئے وہ ہر قدر اور معیار کو، جو وقت یا ماحول یا روایت کے حوالے سے ان تک پہنچتی ہے، شک کی نظر سے دیکھتے ہیں کہ مبادا وہ فرد کی آزادی کو غصب نہ کرے۔ آزادی کے بغیر وجود کی توانائیوں کا بھرپور اظہار ممکن ہے نہ اپنی ذات سے ہم آہنگی کا احساس۔ اس طرح وجودیت کے ڈانڈے نئی مذہبیت سے جا ملتے ہیں اور اسے عقیدہ پرستی کی اوجہ نیت سے ہی کر حقائق و معارف کی ایک نئی آگہی بخشتے ہیں۔ یہ آگہی عقل کے بجائے جذبے اور احساس کی سر زمین پر نمودار ہوتی ہے اور وجودیت کو موضوعیت اور رومانیت یا ادراک اور وجدان سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔ کئی وجودی مفکروں کے یہاں مخالف عقلیت اور مخالف معروضیت میلانات اس کے مزاج کی اسی رد کا نتیجہ ہیں۔

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی جرمن رومانیت مطلقیت اور عقلیت پرستی کے مہلک سے نکلی تھی۔ یہ رومانیت فی الواقع وجود کی انفرادیت (آزادی) کے تحفظ کا منشور تھی جو عقل کے اجتماعی اور تعمیری تصور کے خلاف ذاتی تجربے اور جذبے کی قدر و قیمت کا شعور عام کرنا چاہتی تھی۔ نقطہ، جس کے تعلق کو شاعری کہہ کر پیشہ ور فلسفیوں نے منظم فکر کے دائرے سے خارج کرنے کی کوشش کی تھی، اور کر کے کار، جس نے سب سے پہلے "وجود" اور "وجودی" کی اصطلاحات وجودیت کی ترقی یافتہ فکر سے مماثل مفہوم میں استعمال کیں، بیسویں صدی کی وجودیت کے پہلے اہم سرچشمے ہیں۔ کر کے کار نے موضوعیت یا، خلیت کو وجود کے باطنی تجربے کے بجائے فی نفسہ وجود کا مترادف بتایا اور اس خیال کی بنیاد پر منطق کی تردید کی کہ منطق کا تحریک امکان کے علاقوں میں ہوتا ہے، حقیقی وجود میں نہیں۔ نقطہ نے تمام فلسفیانہ نظاموں کو ذاتی اعتراضات کی مختلف النوع میٹروں سے تعبیر کیا اور کہا کہ "اگر ہماری آنکھیں اس حقیقت کو پہچان سکیں تو ہم بالآخر اسی نتیجہ تک پہنچیں گے کہ ہر فلسفیانہ فکر کا انجام اپنی ذات کا تجربہ ہے۔" اپنی ایک ابتدائی نظم میں (بھرہیں سال) اس نے خدا کو ایک ایسی انجانی طاقت کا نام دیا تھا جو روح کی گہرائیوں میں غوطہ زن کسی حقیقت کی جستجو میں سرگرم ہے اور زندگی کی وسعتوں میں ایک طوقاں خیز آندھی کی طرح رواں دواں ہے۔ بہت بعد کی ایک نظم میں اسی طاقت کو وہ اس سفاک ترین شکاری کا لقب دیتا ہے جو اسے اسی کے ذریعہ جھکاتا ہے، مردوڑتا ہے، ایک ابدی اذیت میں مبتلا کرتا ہے اور بالآخر موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ (زرتشت چہارم 65-66) یعنی انسان اپنی ہی ذات میں خیر بھی ہے اور شر بھی! چنانچہ زندگی کی ہر صداقت اس کے ذاتی تجربے کے ذریعہ ہی اس پر منکشف ہوتی ہے۔ حیات و موت دونوں کے بھیہ اپنے

یہ وہی کی طرح پر بھستے ہیں۔ غلطی کی طرح کر کے گار نے بھی موت کے ہم گیر تجربے میں زندگی کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ وہ انسان کی عام مایوسی اور ناسرادی کو موت کے دائم موجود آسب کی آفرید و بیماری سے تعبیر کرتا ہے، جس میں ہم تھک کر خود ہی مر جانے کی آرزو کرتے ہیں۔ لیکن ایک معینہ مدت کے بعد زندگی پر مجبور بھی ہوتے ہیں۔ ہم اپنے آپ سے بھاگنا چاہتے ہیں لیکن وجود کی زنجیر ہمیں جانے نہیں دیتی۔ یہی شائش ہمیں بتاتی ہے کہ ایک فرد کی حیثیت سے زندہ رہنا کتنا دشوار ہوتا ہے لیکن کس قدر نامرئی۔ (67) کر کے گار کی وجودی فکر کا مرکزی نظریہ یہ ہے کہ انفرادیت آفاقیت سے ارفع تر ہے۔ انفرادیت مخصوصیت ہے، آفاقیت تعمیم۔ اس نظریے کی رہبری میں وہ عقیدے (عیسائیت) تک بھی جاتا ہے اور تہذیب سے بھی ایک ہنسی رہا قائم کرتا ہے۔ سہ آٹا کا قول تھا "اپنے آپ کو جانو" کر کے گار کہتا ہے "صرف اخیت (خود بینی) میں فیصلے کی صلاحیت ہے۔ معدنییت کی تلاش کا مطلب ہے غلطی میں پڑنا۔" (68) اس سے مراد یہ ہے کہ اپنے آپ کو جاننے کے لئے انسان پر لازم ہے کہ خارجی شرائط سے خود کو مغلوب نہ ہونے دے۔ یعنی داخلی تصور وجود کے ہاتھ آنے والی حقیقت کو عقیدے کے برابر کا درجہ دیتا ہے۔ انسانی صورت حال اپنے ارضی وجود کی محدودیت اور ساتھ ہی ساتھ ابدیت کی جستجو کے سبب سے کر کے گار کے نزدیک ایک عجوبہ ہے۔ اس طرفی کے معنی کو حل کرنے کے لئے ریگل نے عیسائیت اور عقیدت کے باہمی تطابق کی کوشش کی تھی اور چاہتا تھا کہ اشیا کو تصور بنا کر عقیدے میں کسی نہ کسی طور پر حل کر دے۔ کر کے گار اس مصنوعی جدوجہد کو ناپسند کرتا ہے، اس لئے ریگل کی تنقید بھی کرتا ہے۔ کر کے گار کی تنقید کا ہدف ریگل ہی نہیں، وہ نیک طبع عیسائی بھی ہے جو مذہب کو ایک موروثی قدر کے طور پر قبول کرتا ہے، اور محض اس لئے عیسائی ہے کہ عیسائیت اس کی نسلی روایت ہے جو رفتہ رفتہ عادت بن چکی ہے۔ کر کے گار کے نزدیک وہ قدر یا تصور یا عقیدہ اہم نہیں جس سے فرد اپنے آپ کو وابستہ کرتا ہے بلکہ اس وابستگی کی نوعیت اہم ہے۔ اس لئے کر کے گار کا خدا عیسائیت کے مروجہ اور رسمی عقیدے سے الگ ہو جاتا ہے۔ غلطی نے خدا کو ایک نامانوس اور انجامی حقیقت کہا تھا جو (تعقل کے ہاتھوں) موت کے بعد کلیسا میں دفن ہوئی۔ یعنی وہ بھی کر کے گار کی طرح خدا کو کسی بیرونی استناد (تعقل یا موروثی روایت) کی بنیاد پر تسلیم کرنے سے ریزاں ہے۔ اصل اور حقیقی صورت حال موجودہ صورت حال ہے۔ جہاں خدا میں یقین کے امکانات کمزور ہو چکے ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ انسان اپنے وجود کے حوالے سے (خدا کے تصور کی استعانت کے بغیر) اپنے معنی کا پتہ لگائے۔ کر کے گار اور غلطی دونوں کا اتفاق موجودہ صورت

حال کی جبریت پر ہے۔ دونوں زندگی کو استدلال سے ماوراء وجودی تجربہ سمجھتے ہیں۔ دونوں معروضی، منظم اور تجربی فکر کی اہمیت کے منکر ہیں۔ دونوں کے یہاں حقیقی دنیا کا تصور اس کی وجودی ہیئت سے متعین ہوتا ہے اور دونوں انسانی جذبہ و خیال کی اس سطحیت کے نکتہ چیں ہیں جو انسان کو ان معیاروں تک رسائی کی ترغیب دیتی ہے جن تک دوسرے پہلے ہی پہنچ چکے ہیں۔ کر کے گار کہتا ہے کہ وجود موجود فرد کا سب سے بڑا تعلق ہے۔ اپنے ہی وجود سے تعلق فرد کی حقیقت کا صورت گر ہوتا ہے اور یہ حقیقت تجربی کی زبان میں نہیں بیان کی جاسکتی۔“ (69) اس کا سبب یہ ہے کہ مجرد فکر وجودی تجربے کے بغیر وجود کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ یہاں یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ کوئی فرد جو واقعی موجود ہے فکر کے عمل سے تعلق ہوتا ہے۔ کر کے گار اس غلط فہمی کا ازالہ یوں کرتا ہے کہ ہر موجود فرد فکر سے کام لیتا ہے لیکن اس کی فکر ہمیشہ ذاتی ہوتی ہے اور وجود سے اس کے دائمی تعلق کا اثبات کرتی ہے۔ نطو کہتا ہے ”سارا فرق اس بات سے پیدا ہوتا ہے کہ سوچنے والا اپنے مسائل سے ذاتی تعلق کے تناظر میں سوچتا ہے اور اس تناظر میں اپنی احتیاج، اپنے مقصد اور اپنے انبساط کو دیکھتا ہے، یا محض غیر شخصی (معروضی) طور پر ان مسائل کا تجزیہ کرتا ہے۔“ (70) معروضیت کو فکر بے حس بناتی ہے اور عدم حسیت وجود سے علیحدگی کا نتیجہ ہے۔ نطو اور کر کے گار، دونوں کے نزدیک وہ فلسفی جو صرف اپنے دور کا ترجمان ہو اور معروضی طریقے سے دوسروں کے مسائل پر غور و فکر کے نتائج پیش کرتا ہے ایک واقعے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ متحرک حقیقت کا ترجمان نہیں بنتا۔ فرو گیلیم برگ کے ناول دو ادوار (The Two Ages) پر تبصرہ کرتے ہوئے کر کے گار نے اپنی کتاب ”دور حاضر“ (The Present Age) میں متعلقہ زمانے کے ذہنی تجزیے کے بجائے اپنے جذبے کی وساطت سے گرد و پیش کی جذباتی فضا کا احاطہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے ”انقلابی دور عمل کا دور ہوتا ہے، ہمارا دور اشتہار اور دکھاوے کا دور ہے۔ کبھی کبھار ہوتا نہیں، دکھاوے کا شور ہر طرف برپا ہے۔ دور حاضر میں بغاوت کا امکان تمام امکانات میں بعید از قیاس ہے۔ ہمارے زمانے کی تاجرانہ ذہانت سے ایسی قوت کا اظہار مضحک دکھائی دے گا۔ آج کے نوجوانوں میں کسی گہرے اور انوکھے علم کی موجودگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے نزدیک یہ (علم) تمسخر کا موضوع ہو گا۔“ (71) کر کے گار نے یہ کتاب گزشتہ صدی (انیسویں) کے نصف اول میں لکھی تھی۔ مغرب میں صنعتی تہذیب اور عقلیت کی خوبیوں اور خرابیوں دونوں کا احساس عام ہو چکا تھا۔ کر کے گار کا امتیاز یہ ہے کہ فلسفیانہ تفکر کی غیر جذباتیت کے بجائے اس نے اس تہذیب کے ذاتی رد عمل کو فکر کی زبان دی اور اس کی بصیرت نے اجتماعی مسائل کے

خود میں ذات کے بحران کا عکس دیکھ لیا۔ نقطہ اور لہر کے گہرے دونوں نے وجود کی حقیقت کا محاسبہ معاشرے سے فرد کے ذاتی رشتے کی روشنی میں کیا۔ فرد کی انہنیں، اس کے جذبات، اس کی نفسیاتی محبوریوں اور خواہشات کا عالم صدر لنگ اسی روشنی میں خود کو حیا کرتا ہے۔ مجرد فکر یا عقل شخص کو اسی لئے کاٹنے سے وجود سے مردان سے معذور نہ تھا۔ اپنے فکری عمل کے بارے میں خود نقطہ نے ایک دلچسپ جملہ کہا تھا "میں نے اپنی تحریروں میں ہمیشہ اپنے پورے جسم اور زندگی کو سمو دیا ہے۔ میں خالص ذہنی مسائل کے بارے میں کچھ نہیں جانتا" اور یہ کہ "عظیم مسائل کو جیسے کے لئے آمادہ رہنا چاہئے۔" (72) یعنی کسی بھی نسائی مسئلے کو صرف سمجھ لینا کافی نہیں۔ اس کے تمام تر ذاتی انسلالات کے لئے (عملی یا تخیلی سطح پر) ان میں سانس لینا بھی ضروری ہے۔ نقطہ اور لہر کے گہرے فکر عقل کے مآخذ اور اس کے عمل کی محدودیت کو سمجھنے کے بعد اس انسان کو (جو اب وہی سباروں سے محروم ہے اور اپنے نائب اللہ ہونے کے فریب سے آزاد) محض سمجھنے سمجھانے پر زور نہیں دیتی، بلکہ اسے اس کی حقیقی فطرت میں منتقل کرنے کی جستجو کرتی ہے۔ یہ وجودیت کی باضابطہ فکری روایت کا پہلا مؤثر نقش ہے یا بیسویں صدی کی وجودیت کا پیش غلط۔ ان دونوں میں کر کے گہرے فکر کے اثرات نسبتاً دور رس ثابت ہوئے کیوں کہ سارتر اور ہائیڈگر نے لہر کے گہرے تحریروں سے گہرے اثرات قبول کئے تھے۔ اس لئے بالواسطہ طور پر کر کے گہرے بیسویں صدی کے وجودی فلسفے کا مصدر بن جاتا ہے۔ کر کے گہرے نے داخلیت کی حقیقت پر اصرار کرنے کے بجائے یہ بتایا کہ اصل حقیقت داخلیت ہی ہے۔ یہی وجود ہے اور ہر تجربہ اسی منظر نامے کا حصہ ہے۔ حتیٰ کہ خدا بھی صرف اپنے وجود کی تصدیق کا نام ہے یا اپنے ہی احساس کا نشان ارتکاز، اس لئے خدا کے وجود سے متعلق سوال کرنا ایسا ہی ہے گویا یہ سوال کیا جائے کہ کیا محبت کا وجود ہوتا ہے؟ کر کے گہرے نے ہی یہ بھی بتایا کہ مجرد فکر وجودی (یعنی محسوس یا برقی ہوئی) فکر سے کیوں کر مختلف ہوتی ہے اور وجود کی حقیقت کو سمجھنے کے قاصر کیوں رہ جاتی ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کر کے گہرے نے یوں کی ہے کہ اگر ہم موت کے سوال پر معروضی اور فلسفیانہ سطح پر غور کریں تو موت انسان کے ایک عام اور ناگزیر تجربہ ہے اور اس طرح ایک تصور کی شکل میں ہمیں دکھائی دے گی۔ لیکن وجودی فکر کی گرفت میں آتے ہی موت ایک شخصی واقعہ بن جائے گی، ایک احساس جو سوچنے والے کے رگ و پے میں سرایت کر جائے اور اس طرح سوچنے والے کے لئے خود اس کی موت کا تجربہ بن جائے۔ وجودی فکر انسان کے ذہن کے ساتھ ساتھ پورے وجود کا محصرہ کر لیتی ہے۔ اس کے خیالات، تفاعل، احساسات، تخیلات، سبھی ایک نئے تجربے سے دو چار ہو

جدیدیت اور نئی شاعری

جاتے ہیں اور یہی تجربہ صداقت بن جاتا ہے۔ ایسی صداقت جس میں انسان زندگی گزارتا ہے۔ (73) یہی ”پورے آدمی“ کا اشارہ یہ ہے جو اپنے وجود کے صرف ایک حصے یعنی عقل سے نہیں سوچتا اور زندگی کے ہر لمحے کو اپنے حواس، اعصاب، لہو، گوشت و پوست، غرضید اپنی مکمل ذات کے ساتھ جھیلتا ہے۔ (Blood Aesthetics) اور نئی شاعری کا پورا آدمی انسان ہے۔ اس رویے کا فلسفہ یہ ہے کہ انسانی وجود کے علاوہ جسم کی گونج اور لہو کی حرارت بھی عقل ہو جاتی ہے۔

سائنسی عقیدت اور مادی حقائق کی طرف کر کے گار کا رویہ جہان تھا۔ یاس پلاس کا رویہ دوستانہ سہی لیکن ان سے مفاہمت کی ایک کوشش اس کے افکار میں نمایاں ہے۔ یاس پلاس وجودیت و یہ ایسے فلسفے سے تعبیر کرتا ہے جو موجودات سے آگہی کا ذریعہ نہیں بلکہ خود غفلت کی ہستی کو حقیقی بنا کر پیش کرتا ہے، اور اس ہستی کی تفسیر و توضیح میں کائنات کی بساط پر اس کے وجود کی معنویت کا انکشاف کرتا ہے۔ عام وجودی مفکروں کے برعکس یاس پلاس سائنس اور ٹیکنالوجی کو ایک دوسرے میں الجھانے کے بجائے ان کے الگ الگ نوعیتوں کا جائزہ لیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کوئی بھی مفکر سائنسی تربیت کے بغیر وجودی حقیقت کی جستجو میں ناکام ہو گا اور اس تربیت سے محرومی کے سبب اس کی ذہنی تولیدی مسائل کو سلجھانے کے بجائے انہیں اور مبہم بنا دے گی۔ سائنس فلسفے کی معاون ہے چنانچہ محدود مظہر کے مطالعے میں فلسفہ سائنس کے مترتب اور معین علم سے استفادہ بھی کرتا ہے۔ لیکن وہ سائنس اور فلسفے کو ایک دوسرے سے متنازعہ جی کرتا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ ہر عہد کی فلسفیانہ فکر اپنے مخصوص حالات کے باعث حقیقت کے بارے میں اضافی صداقتوں کا اظہار کرتی ہے۔ ان صداقتوں کی اضافیت کے پیش نظر انہیں نامکمل تو کہا جاسکتا ہے، غلط نہیں قرار دیا جاسکتا۔ ”صحیح معنوں میں فلسفہ وہی ہے جو ترقی کے تصور کو رد کرے کیوں کہ اس (ترقی کا تصور) کا اطلاق (صرف) علوم (سائنس) پر ہو سکتا ہے۔“ (74) فلسفہ علم نہیں جو نئی معلومات کے ساتھ ازکار رفتہ یا باطل ہوتا جائے بلکہ انکشاف ہے۔ فلسفہ سائنس کی محدودیت کو نمایاں کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ صرف تجربی اشیاء یا مظاہر انسان کی جستجو کا حاصل نہیں ہیں۔ وجودیت کے معاملے میں بھی یاس پلاس کا زاویہ نظر کر کے گار سے مختلف ہے۔ وہ وجود کی آفاقیت، فرد کی انسان دوستی، دنیا سے اس کے روابط اور ذہنی رواداری کو بھی یکساں اہمیت دیتا ہے۔ وجود نہ صرف داخلیت ہے، نہ صرف خارجیت، نہ معروض ہے جسے ہم الگ ہو کر دیکھ سکیں اور نہ موضوع ہے جسے ہم صرف سوچ سکیں۔ موضوع اور معروض کی تقسیم کے دونوں اطراف وجود کا اظہار ہوتا ہے، یعنی ایک مجموعی وحدت جو ذاتی اور کائناتی صداقتوں کا نقطہ اتصال

ہوتی ہے۔ یاس پرس کی تحریروں میں جدید تہذیب اور تاریخ، مذہب اور فلسفیانہ افکار کے جو تجزیے ملتے ہیں، ان سے یاس پرس کی فکر کے استدلالی طریق کار کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ انسانی فطرت کی تفہیم کے لئے وہ تین نکات پر زور دیتا ہے۔ اولاً فطرت انسان کے تجربی وجود کی حیثیت سے جو سائنسی تلاش و تحقیق کا مرکز ہے اور بشریاتی، نفسیاتی اور عمرانیاتی مطالعے کے نتائج میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ تجربی وجود کے بعد وہ انسان کے بنیادی جوہر کو سمجھنے کا تقاضہ کرتا ہے جو ابدی ہے اور حقیقت اولیٰ کا عکس۔ حقیقت اولیٰ کی اصطلاح معنی کی کئی جہیں رکھتی ہے، اس لئے یہ وضاحت ضروری ہے کہ یاس پرس حقیقت اولیٰ کو انسان کے باطن کی آواز کا علامہ سمجھتا ہے۔ کائنات سے فرد کے تعلق کی بنا پر یہ آواز ذمے داری کے ایک احساس کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ لیکن یہ معاشرتی یا بیرونی جبر نہیں کیوں کہ اسے فرد کی ذہنی رضامندی بھی حاصل ہے۔ یہی آواز فرمان الہی ہے اور فرد کا بر عمل ذاتی (یعنی وقت کے حدود میں محصور) ہوتے ہوئے بھی ابدی (وقت کی قید سے آزاد) ہو جاتا ہے اور مظاہر اس کے لئے حقیقت اولیٰ کی زبان بن جاتے ہیں۔ سب سے اخیر میں یاس پرس انسان کے لامحدود امکانات کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ”انسان صرف موجود نہیں بلکہ وجود پذیر اور ہر لمحہ اپنی نئی تخلیق پر قادر بھی ہے۔ اس کی ذات مطلق اور طے شدہ حقیقت نہیں ہے اور اس میں امکانات کا ایک لازوال جوہر بھی پنہاں ہے۔“ (75) یہ امکانات نہ تو کسی معینہ منزل کی جستجو سے عبارت ہیں نہ کوئی بیرونی طاقت یا نظریہ انہیں راہ دکھاتا ہے۔ ہر فرد اپنا راستہ آپ ڈھونڈتا ہے اور اس سفر میں ہر لمحہ اس کی شخصیت میں نئے گوشوں کا اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ گرد و پیش کی دنیا اس کے لئے خام مواد کی حیثیت رکھتی ہے جسے وہ اپنی قوت اور منشا کے مطابق نئی شکلوں میں ڈھالتا ہے اور ان کی وساطت سے اپنی انفرادیت کا اظہار کرتا ہے۔ یاس پرس نے مارکس اور فرانڈ دونوں کی سخت تنقید کی ہے اور ان کے افکار کو ”سائنس کے بھیس میں عام دنیوی نظریے“ سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا اعتراض یہ ہے کہ مارکس اور فرانڈ دونوں انسانی وجود کی وسیع و بسیط (Comprehensive) وحدت کو دو خانوں میں تقسیم کر دیتے ہیں اور صرف ایک کو اپنی توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ دونوں کی رسائی وجود کی جزوی یا ادھوری صداقتوں تک ہوتی ہے اور دونوں یہ بھول جاتے ہیں کہ انسان اپنی ذات میں ایک دنیا بھی ہے اور گرد و پیش کی دنیا سے منسوب بھی۔ یہ اس کی ذات کے دو علیحدہ حصے نہیں بلکہ ایک ہی حقیقت کے دو نقطے ہیں۔ اسی طرح ڈارون پر یاس پرس کا الزام یہ ہے کہ اس نے اپنے نظریے سے زندگی کے معتبر اور مصدقہ تصورات کو تباہ کر دیا۔ ڈارون کے برعکس یاس پرس بوزنہ کو انسان کا مورث اعلیٰ نہیں سمجھتا

بلکہ اسے انسان کی زوال آشنائیت قرار دیتا ہے۔ انسان اس کائنات میں ہمیشہ سے موجود ہے۔ نہ ممتا ہے کہ مختلف زمانوں میں اس کی حیاتیاتی شکلیں مختلف رہی ہوں۔ دنیا کو کبھی اس نے ایک خود ملتی یا عمل مظہر کے روپ میں نہیں دیکھا۔ کائنات کی نامتائی کے اسی احساس نے اسے وقت اور مکانات کا پیر، دیواریوں میں گھری ہوئی دنیا سے آگے کی صداقتوں کو تلاش کرنے پر اسایا۔ یوں کہ انسان صرف موجود ہی نہیں (Da-sien)، اپنی موجودگی کا شعور بھی رکھتا ہے اور اس شعور کا اظہار کرنے کی خلش بھی۔ یہی خلش اسے اپنی معتبر ذات (Authentic Self) کے اثبات کی طرف متوجہ کرتی ہے اور دنیا میں وہ اپنی مرضی کے مطابق اپنی آزادی کو قائم رکھتے ہوئے جینے کے آداب سکھاتی ہے۔ اس سلسلے میں اسے قدم قدم پر دشواریوں کا سامنا بھی ہوتا ہے کیوں کہ عہد جدید کی تہذیب نے ٹیکنالوجی، صنعت، منصوبہ بندی، سیاسی، سماجی اور اقتصادی مقاصد کی مجنونا نہ ہوس کے ہاتھوں، انسان نے ذہنی اور جذباتی دنیا میں منتشر کر دیا ہے اور اب اسے اپنی توانائیوں اور امکانات، اپنی معتبر ذات اور باطنی وقار کے آزادانہ اظہار کی مہمت نہیں ملنے پاتی۔ وہ اپنی ہی بنائی ہوئی دنیا کے آزار میں مبتلا ہے۔ اس آزار سے رہائی کا راستہ یہ ہے کہ وہ اپنے حقیقی وجود (حقیقت اولیٰ) کی زبان اور اشاروں (Language of God) کو سمجھے۔ یہ اشارے فطرت کے تمام مظاہر میں بکھرے پڑے ہیں۔ شاعری ہو یا اسطور یا دیوانگی ان سب میں انہیں اشاروں کا عکس ہے۔ (کیوں کہ یہ سب انسان کے وجود کا آزادانہ اظہار ہیں) یا اس پر اس اسی لئے اسراطیہ کی بھی مدافعت کرتا ہے اور دیوانگی کو بھی ”ذہنی بیماری“ سمجھنے کا مخالف ہے۔ یہ دیوانگی فی الواقع جذب ہے یا احساس کی زرخیزی اور وفور کا کرشمہ۔ چنانچہ شاعری کی طرح دیوانگی بھی ایسے انکشافات پر قادر ہوتی ہے جو بیرونی مقاصد اور معیاروں سے وابستہ عام انسانوں کے تجربے میں کبھی نہیں آتے۔

ہائینڈ جگر اور سارتر کی وجودی فکر کے بڑھتے ہوئے دائرہ اثر سے یاس پرس کو اندیشہ تھا کہ وجود کو اگر اس کے دینی رشتوں سے لاطعلق سمجھ لیا گیا تو اس کا نتیجہ بد نظمی اور انتشار کی صورت میں بھی سامنے آ سکتا ہے۔ اسی لئے یاس پرس نے حلقہ بندی، تعقل اور ترسیل کے تین اصول پیش کیے ہیں جنہیں ایک بنیادی وحدت وجود کے ایک ہی دھامکے میں پرو دیتی ہے۔⁽⁷⁶⁾ حلقہ بندی کے دو ضمنی پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہستی ایک کل ہے اور انسان اس کا ایک اپنے طور پر مکمل حصہ، دوسرے انسان کی ہستی اپنے شعور سے ہم رشتہ اور بجائے خود حلقہ بندی کا عمل بھی ہے۔ تعقل (Reason) کو یاس پرس تفہیم (Understanding) سے الگ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تفہیم ایک مظہر کو دوسرے مظہر سے یا

جدیدیت اور نئی شاعری

یہ حقیقت نو دوسری حقیقت سے الگ ایک آزاد ناظر میں، ٹکھنے کا عمل ہے یعنی تنہیم کے ذریعہ انسان کسی یا مادی حقائق کا رشتہ ایک دوسرے سے منقطع کر دیتا ہے، جب کہ عقل دو بظہر مختلف حقائق میں بھی تعلق کا ایک تاثر پیدا کرتا ہے۔ انسانی وجود کو جن وجودی مشکلوں نے تنفس داخلیت بہرہ کر خارجیت کو ایک متضاد مظہر بنا دیا ہے ان کے طرز فکر سے یاس پرس کی وجودیت چونکہ مختلف نوعیت رکھتی ہے اس سے یاس پرس خود بھی اپنی فکر کو وجودیت کے بجائے فلسفہ عقل کہنے پر زور دیتا ہے۔ زندگی کی طرف یاس پرس کا رویہ چونکہ ایجابی ہے اس لئے اپنی فکر پر وہ یہ ذمہ داری بھی مایہ کرتا ہے کہ وہ لوگوں کو جگانے۔ مقصد کسی فرمان یا احکام کا نفاذ نہیں بلکہ یہ ہے کہ ذہن کے جانے اور ژولیدہ خیالات کی تردید صاف ہو۔ اسی لئے یاس پرس فلسفے نے لئے بھی ایسے صیغہ اظہار کا تقاضا کرتا ہے جس کی ترسیل دوسروں تک ہو سکے اور فکر تنفس کسی کیفیت کا ہم اشارہ نہ بن جائے۔

یاس پرس انسانی وجود کو چونکہ ایک وسیع و عریض کل کا مرکزی نقطہ مانتا ہے اس لئے اس کل کے مطابقت میں وجود کی وحدت کی (خانہ بندی کو غلط تصور کرتا ہے۔ اختصاصی علوم کسی ایک خانے تک اپنی ساری توجہ مرکوز رکھتے ہیں، چنانچہ ان کی دریافت کردہ صداقتیں بھی خام اور نامکمل ہوتی ہیں۔ اس طرح مرکزی نقطے یا وجود کی بنیاد سے نظر بہت جاتی ہے۔ جدید سائنس کا نسیاں ترین عیب بھی یہ ہے کہ ہر موجود و مشہور مظہر کو، چاہے وہ انسانی وجود سے مانوس ہو یا اس کے لئے اجنبی اور غریب، سائنس یکساں طور پر مٹانے کا موضوع سمجھتی ہے۔ وہ اس تیز سے بیگانہ ہے کہ ہر موجود، مظہر انسانی جذبہ و خیال کے لئے یسوں قدر وقعت کا حامل نہیں ہوتا۔ پھر سائنس خیال یا جذبے کے امکانات کو زیادہ اہمیت نہیں دیتی اور انہیں معینہ اور مادی علم کے آئینے میں دیکھنا کافی سمجھتی ہے۔ جدید علوم اور سائنس کی نارسائیوں کا محاسبہ کرنے کے باوجود، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، یاس پرس ان کی طرف منجیدہ اور علمی رویہ رکھتا ہے، اور جہاں تک کائنات میں انسان کے منصب و مقام اور اس کے وجود کی وحدت سے ان کا تضاد نہیں ہوتا، یاس پرس ان کے فیضان کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ مارکسزم پر اس کے اعتراضات بھی اس کی فلسفیانہ بصیرت اور کشادہ فطری کے ضامن ہیں۔ اس کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ مارکسزم چونکہ خود کو سائنسی فلسفہ کہتی اس لئے اس کی ہمہ گیری اور ثبات دونوں مشتبہ ہیں۔ ہر سائنسی فکر ترمیم و تہنیک حتیٰ کہ مکمل تردید کے خطروں سے بھی محفوظ نہیں ہوتی۔ پھر مارکسزم کا یہ دعویٰ بھی کہ وہ غیر طبقاتی انسان کے شعور سے اپنا مواد فکر اخذ کرتی ہے، یاس پرس کے نزدیک سچائی پر مبنی نہیں۔ سائنس حقائق کی معروضی اور آزادانہ جستجو

جدیدیت اور نئی شاعری

کا نام ہے جس میں طبقاتی رشتوں کے تصور اور عصبیتوں کا گزر نہیں۔ وہ ایک عالمگیر انسانی صداقت کے حصول و تشکیل کو اپنا ضابطہ نظر بناتی ہے، جب کہ طبقاتی تعصبات مارکسزم کو ایسی ادعایت میں مبتلا کر دیتے ہیں جو ذہنی آزادی کا ساتھ دور تک نہیں دے سکتی۔ سائنس اور مارکسزم دونوں کا یہ دعویٰ امتیاز بھی غلط ہے کہ ان کی گرفت میں ہر حقیقت کی بنیاد آ جاتی ہے یا انہیں یہ قوت حاصل ہے کہ ان بنیادوں تک پہنچ سکیں۔ یاس پرس کے نزدیک فکر کا آدرش وہ عقلی ہستی ہے جو دوسری عقلی ہستیوں کے ساتھ وجود باہمی کے تجربے میں شریک ہو، جو شک کا اظہار بھی کرے اور اختلاف و اتفاق بھی، اور جو روز افزوں وحیدہ ہوتی ہوئی ذہنی اور حسی کیفیتوں کے تجزیے اور تفہیم میں ایک مؤثر رول ادا کرنے کی اہل ہو، کیوں کہ یہی ہر صداقت کا اولین تقاضہ ہے اور اس کے بغیر کسی صداقت تک رسائی مشکل ہے۔ اس لحاظ سے یاس پرس کے نزدیک سائنس اور مارکسزم دونوں انسانی شعور کی راہ نمائی یا وجود کے غم و ہج کے ادراک سے قاصر ہیں۔

وجودیت کے ترجمانوں میں ہائیڈیگر کی اہمیت کا سبب اس کا مخصوص طرز احساس ہے جو بیسویں صدی کے حالات اور ذہنی ماحول سے مطابقت کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ کر کے گار کی طرح ہائیڈیگر بھی انسان کے باطنی آب و رنگ، اس کی جذباتی کیفیتوں اور دہشت و تشویش سے معمور فضا میں اس کی ذہنی الجھنوں کو پس منظر بنا کر وجود کی حقیقت کا حتمی ہے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ کر کے گار وجود کے باطنی آب و رنگ یا داخلیت ہی کو اصل صداقت مانتا تھا، جب کہ ہائیڈیگر داخلیت کو صداقت کا حجاب سمجھتا ہے اور صداقت کو اس سے ماورا۔ ہائیڈیگر کا خیال ہے کہ انسان دنیا میں پھینک دیا گیا ہے اور اب معتبر اور غیر معتبر وجود کی یکساں کشاکش میں انتخاب کر کے ایک وحیدہ مسئلے سے دو چار ہے۔ وہ ہسرل کی مظہریت کے تصور سے بہت متاثر تھا، خاص طور پر ہسرل کے اس نظریے سے کہ خالص انا یا خالص شعور سب سے بڑے استعجاب کا نشان ہے۔ یاس پرس کے نزدیک یہ استعجاب انا یا شعور کے بجائے ہستی میں اشیا (موجودات) کی شمولیت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ہائیڈیگر اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ فطرت کے مظاہر اسرار سے معمور ہیں، چنانچہ استعجاب ان اسرار ہی کا رد عمل ہے۔ لیکن وجود کی معنویت کو قائم رکھنے کے لئے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فطرت کے اسرار کا برقرار رہنا اور انسان کے لئے ان کی حفاظت کرنا ضروری ہے۔ اس حجاب کے اٹھنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان لاشعیت کی ایک ایسی دہشت ناک فضا میں پہنچ جائے جہاں اس کی اذیتیں اور بڑھ جائیں گی۔ انسان کو فطرت کے تجزیے سے باز رہنا چاہئے ورنہ اس کے جہوہ

جدیدیت اور نئی شاعری

نہ رتیوں کا سر غفل، سوئی کی یورش سے بھر جاے گا۔ لویا فطرت ایک زلمین خواب ہے، جس کی تعبیر
 ہونڈے کا مطلب یہ ہو گا کہ انسان ایک سیاہ و خاک مند رکی ویرانی سے دو چار اور تنہائی کے غضب ک
 اس کا ہر مہر ہے۔ اس طرح بائیزمیرستی نے کہاں خانوں تک شعور کے راستے سے پہنچتا ہے۔
 موتوں کے موتوں کا جس منظر نہیں بناتا جدوجہدات کے فوٹے رشتے کے احساس کو وجود کی
 حقیقت تک پہنچنے کا راستہ مجھتا ہے۔ فرد کا اضطراب و انتشار، خشکی اور واماندگی، دکھ اور سمجھ سب اسی احساس
 سے ملتے ہیں۔ بنیادی احساس موت کی، رشتے بنیادی موت ایک ہم گیر اور آفاقی صداقت ہے۔
 یہ صداقت انسان و مرنے پر غیر معتبر ذات، اس کی خود فراموشی اور زوال کی ایک مسلسل کیفیت کے غبار سے
 نکال کر سینہ سپر و بکھنے پر مائل کرتی ہے۔ وہ چونکہ دنیا میں موجود ہے اس لئے وہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ
 وہ کون ہے؟ اس کی و مصدر کیا ہے؟ وہ کس منزل کی طرف رواں ہے اور وہ کس کے لئے ہے؟ (77)
 اس کا احساس خود زوال کی آگہی، اس کے الفاظ و اشارات سب ذات کے اسی انکشاف کا پتہ دیتے
 ہیں۔ یہ کیفیتیں اس کی حقیقی صورتحال (ذاتی) کا نگار خانہ ہیں۔ اس افسردہ سستی کا سبب یہ ہے کہ انسان
 اپنی گمراہی اور سب مہر کی حقیقت سے واقف ہے۔

صداقت کا جوہر بائیزمیر کے نزدیک آزادی ہے۔ مادی حقائق کی سرد مہری اس آزادی کو
 سب کرہیتی ہے۔ انسان کی عملی زندگی ان حقیقتوں کی تابع ہوتی ہے جن سے وہ اس ارضی دنیا میں دو چار
 ہوتا ہے جو اس سے مادی مطالبات کو آسودہ کرتی ہیں۔ اس طرح اپنی ہستی کے سلسلے میں وہ ہمیشہ فریب
 میں مبتلا رہتا ہے اور اس کی زندگی غلطیوں کا ایک سلسلہ بن جاتی ہے تاوقتیکہ وہ خود کو مضبوط ہونے سے
 بچنے پر قادر نہ ہو۔

بائیزمیر کا شاعرانہ طرز احساس چونکہ تجزیاتی مطالعے کا متحمل نہیں ہو سکتا، اس لئے اس کے
 خیالات بعض اوقات دور از کار اور مبہمل نظر آتے ہیں۔ کارنیپ نے ایک مضمون میں بائیزمیر کا یہ جملہ نقل
 کیا ہے: "مستی یا شہیت نہ تو" "یو ہے" اس کی فضا ہے۔ نہ اس کا اخراج نفی سے ہوتا ہے۔ "ظاہر ہے کہ
 میر کا یہ انداز اپنے جدم استدلال کے باعث سری بن جاتا ہے۔ اس لئے کارنیپ نے یہ جملہ بے معنویت
 کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ بائیزمیر نے اس کا جواب یوں دیا ہے کہ "لا شے" (Nothing) کو
 ماس نے غیر مسترد کر دیا ہے اور اسے لا یعنی قرار دے دیا ہے۔ لیکن اگر ہم "لا شے" کی اس طرح
 تردید کرتے ہیں تو کیا۔ (تردید کے) اس عمل میں ہم واقعتاً "لا شے" کا اعتراف نہیں کرتے۔ سائنس

”لاشے“ کی لاشیت کو جاننا چاہتی ہے۔ مگر اس طرح بھی یہ حقیقت باقی رہ جاتی ہے کہ ٹھیک اس نقطے پر، جہاں سائنس الفاظ میں اپنا جوہر منتقل کرنے کی سعی کرتی ہے، وہ ”لاشے“ کی تصدیق کا پہلو بھی سامنے لاتی ہے۔ وہ اس شے کی نفی بھی کرتی ہے اور اس سے ایک حقیقت کا استنباط بھی۔“ (78)

”لاشے“ میں حقیقت کا سراغ لگانے کی جستجو ہی مابعد الطبیعیات کا نقطہ آغاز ہے یا بقول ہائیڈگیر جو ”ہے“ کی سطح سے بلند تر سطح پر حقیقت کی تلاش۔ آری نے اس مفروضے کی تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہائیڈگیر ہر لفظ کو ایک اسم سمجھ کر ”لاشے“ کو بھی اسم اور اس لحاظ سے ایک وجود کا درجہ دیتا ہے۔ ”مابعد الطبیعیات کے عدم امکان کی دلیل“ میں آری نے ہائیڈگیر کی لاشیت سے مفصل بحث کی ہے۔ (79) وگنسٹائن اور اس کے بعد کارینپ ایک طرف تو مابعد الطبیعیات کو مہمل سمجھتے ہیں، دوسری طرف اسے زندگی کی طرف احساس کا اظہار کرنے والی ایک شاعرانہ بنیت بھی کہتے ہیں۔ آری کہتا ہے کہ بظاہر الفاظ کے تسلسل سے مابعد الطبیعیات جو جملہ ترتیب دیتی ہے اس کی ایک واضح ساخت (ڈھانچہ) بھی ہوتی ہے مگر اس ساخت سے مفہوم کی کوئی کرن نہیں پھوٹی۔ یہ جملہ سازی مابعد الطبیعیات کے عدم امکان کا ثبوت ہے۔ کیوں کہ مابعد الطبیعیات اس حقیقت (نفس) کی جستجو ہے جو مظاہر میں مخفی یا اس سے ماورا ہے۔ اختصاصی علوم موجودات یا مشہور حقیقتوں کے آئینے میں مسائل کا تجزیہ کرتے ہیں۔ مابعد الطبیعیات ان حقائق کی زیر آب لہروں کا۔ چنانچہ طریق کار کے علاوہ اس کے نتائج بھی فضول ہیں۔ یہ تصور کہ لفظوں سے ترتیب دیئے ہوئے جملے ایک معینہ صورت بھی رکھیں اور ایک بالکل مختلف منطقی (تخیلی یا شاعرانہ) بنیت کی تشکیل بھی کریں مابعد الطبیعیات مفکروں کو مہمل سوالات پر اکساتا ہے۔ اس جاں میں پھنسنے کے بعد وہ سمجھتے ہیں کہ تخیلاتی اور توہماتی معروضات بھی وجود کی کوئی شکل رکھتے ہیں۔ (80) ہائیڈگیر ان سوالات کا جواب یوں دیتا ہے کہ ”لاشے“ نہ تو کوئی معروض ہے نہ کوئی ایسی شے جو واقعی (ہیٹ) ارض پر موجود ہے۔ ”لاشے“ کا وقوع نہ تو خود اس کی ذات کے ذریعہ ہوتا ہے نہ اس سے الگ ایک ملحقہ حقیقت کے طور پر۔ (81) ”شے اپنی“ لاشیت، کی نفی سے اپنا اثبات کرتی ہے۔ اس طرح ”لاشیت“ وجود کی شیت کا ایک لاینفک حصہ بن جاتی ہے۔ یہ جملہ خالص ”شیت“ اور خالص لاشیت کو ایک واحد حقیقت سے تعبیر کرتا تھا۔ ہائیڈگیر اس خالص غیر (Other) کو جو ”ہے“ کی یہ نسبت ”لاشے“ کو ہستی کا حجاب کہتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ انسان صرف ”ہے“ یا مشہود حقائق کے درمیان مصروف کار رہ کر اپنی ذات کی تکمیل نہیں کر سکتا۔ مفکر اور شاعر دونوں حقیقی وجود کے شور شرابے اور آب و گل کی سطح سے بلند ہونے کے

بعد اپنی زندگی اور فکر کو ہستی کی صداقت میں ڈھالتے ہیں اور وجود کی خاموش آوازوں کو سنتے ہیں۔ یہی طریقہ ہے فکر اور جذبے کے ارتقاع کا اور اسی طرح شاعری یا فکر اپنے طبعی حدود سے آزاد ہو کر ایک دائم و قائم حقیقی تجربے میں ڈھلتی ہے۔

صداقت کے عام تصور کو ہائیز برگ اس غلط فہمی کا آفریدہ قرار دیتا ہے جو اسے صرف ”موجودہ“ کی حد تک سمجھتی ہے۔ صداقت ایک البہام ہے یا روشنی کی ایک لہر جو باطن سے اُٹھتی ہے اور سائنس چونکہ ایک عملی اور عملی مشغول ہے اس لئے روح کو بیدار نہیں کر سکتی، نہ اس روشنی کو سمجھ سکتی ہے۔ (82) ہائیز برگ ہستی کے ایک ایسے تصور کا جو، یا ہے جس کی تعبیر دنیا میں موجود وجود کے حوالے سے ایک ارفع تر سطح تک لے جائے۔

یہ سب باتیں ماورائی وجود کے کارخانے میں ہمیشہ خدا کو کار کشا اور کار ساز دیکھتا تھا، چنانچہ اس کی فکر ہر آفرینہ سے نفیاتی عقیدے تک پہنچی۔ مارسل کی وجودیت کا مرکزی نقطہ مطلق تصور پرستی سے اس کی ذہنی کشمکش ہے۔ تصور پرستی پر اس کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ وہ اشیا کو نظری سانچوں میں ڈھال دیتی ہے اور ان کے حضور سے بے خبر یا لاتعلق ہو جاتی ہے لیکن اشیا نہ صرف یہ کہ کسی جوہر کے پیکر (وجود) کی شکل میں ہمارے سامنے ہوتی ہیں بلکہ اپنی موجودگی کے سبب سے ہماری فطرت کو متاثر بھی کرتی ہیں۔ (83) یہ زاویہ، نظر مارسل کی وجودیت کو ایک سماجی معنویت سے وابستہ کر دیتا ہے۔ خالص تصور پرستی وجود کی سچائی کو بھی شبہ کی نظر سے دیکھتی ہے اور اس کو پہچاننے سے انکار بھی کر سکتی ہے۔ اس لئے مارسل کا خیال ہے کہ انسانی وجود کائنات پر محض اپنے ارتعاشات یا اظہارات کے ذریعہ اثر انداز نہیں ہوتا بلکہ عین یہ جوہر اور جسم کی وحدت کے وسیلے سے براہ راست طور پر اسے متاثر کرتا ہے۔ عام تصور کے مطابق جسم ایک جسم کا آلہ ہے جو موجودات کے پیغامات کو ذہن تک منتقل کرتا ہے، یعنی انسانی ذہن جسم سے ایک خارجی ربط رکھتا ہے اور جب وہ جسم کا ذکر کرتا ہے تو گویا ایک ”تیسری ذات“ کا نقطہ نظر اختیار کر لیتا ہے۔ اور یہ ذات موجودات اور اس کے جسم سے الگ ایک تیسری حقیقت بن جاتی ہے۔ مارسل اس تفریق کو مصنوعی سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ ”میرا جسم میرا جسم ہے، اسی مفہوم میں جس کے مطابق کوئی بھی دوسری شے میری نہیں ہو سکتی۔“ (84) جسم اور ذہن کے تعلق کو سمجھنے کی کوشش انسان کو اپنے کلی وجود تک لے جاتی ہے اور اسے اپنی مخصوص صورت حال نیز اس صورت حال کی روشنی میں زندگی کی طرف اپنے رویے کا شعور بخشتی ہے۔ اس رویے یعنی انفرادیت کے اسرار کو معروضی طریقے سے سمجھنا ممکن نہیں کیوں کہ

جدیدیت اور نئی شاعری

یہ سوال بالآخر فرد کو اس کی اپنی ذات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ خدا کے وجود یا کسی ماورائی حقیقت کے تجزیے اور تجربے میں بھی علمی شواہد اور طریق کار کی نارسائی کا سبب یہی ذاتیت ہے۔ اس سلسلے میں فرد اپنی موجوداتی طبع پر گہرے حسی ارتکاز سے اکتساب نور کرتا ہے۔ یہ دھیان ہے یا جذب کی ایک رو، لیکن یہ روزہن اور جسم کی محویت کو ختم کرنے کے بعد ایک کلی حقیقت سے نمودار ہوتی ہے اور رکمی یا سماجی عقیدے پر ختم ہوتی ہے۔ مارسل وجود کی اس دلیل کا قائل نہیں کہ ”میں سوچتا ہوں اسی لئے میں ہوں۔“ چنانچہ ذاتی اور ذات کی وساطت سے اجتماعی تجربہ وجود کے عرفان کا راستہ بن جاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ مارسل انسانی وجود کو مختلف اقسام و عنوانات میں تقسیم کرنے والے معاشرے کی مذمت بھی کرتا ہے۔ ماحول ہر لمحہ اس کے درپے ہے کہ انسان کو ایک تصور بنادے، یا تصور کا ایسا عملی اظہار جو اس کی ماحول کی مصالحتوں اور ضرورتوں سے مطابقت رکھتا ہو۔ یہ کاروباری انداز نظر انسان کو اس کی انفرادی حیثیت کے بجائے تقسیمی علامتوں کے طور پر برتا ہے اور انسان کی اس حقیقت (وجود) کو ہٹاتا چاہتا ہے جو اس کے لئے سب سے بڑی صداقت ہے۔

یاس پرس نے ایک فلسفیانہ عقیدے کے حصول اور اس کو برقرار رکھنے کی جستجو کو وجود کا مقصود اصلی بتایا تھا۔ مارسل امید کے ایک تصور کے ذریعہ وجود کے امکانات کا سراغ لگانے پر زور دیتا ہے جو اسے فنا کی گہرائی سے نکال کر اس کی اصل منزل تک واپس بھیج سکے اور وہ گرد و پیش کی گم کردہ راہ حقیقتوں کے طلسم کو منتشر کر کے اس حقیقت سے دو چار ہو جو ازلی اور ابدی صداقت ہے۔ مارسل کے نزدیک واپسی کا یہ راستہ عیسائیت ہے۔

یوہر بھی عیسائیت ہی کا وجودی مفسر ہے۔ اس کے فلسفیانہ افکار کا کلیدی نقطہ من و تو (I Thou) کے رشتے کا سوال ہے۔ نفسیاتی طریق علاج، سیاست، دینیات، علم الانسان اور انجیل سب پر وہ اسی سوال کا اطلاق کرتا ہے اور ہر مسئلے کو اسی رشتے کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ یوہر ”میں“ اور ”تو“ کو ایک ایسی وحدت سے تعبیر کرتا ہے جو حواس سے ارتقاع کے بعد ان دونوں کو ایک ہی نقطے پر یکجا اور ایک دوسرے میں مدغم کر دیتی ہے۔ پھر یہ دونوں موضوع اور معروض یعنی ”میں“ اور ”تو“ نہیں رہ جاتے اور اس اندرونی رشتے کو دریافت کر لیتے ہیں جس کا خیر ان میں پہلے ہی سے موجود ہے۔ ”میں“ فرد کا استعارہ ہے۔ ”تو“ ہستی یا خدا کا۔ ان کا ادغام باہمی انسان کے حقیقی وجود کی صورت گری کرتا ہے اور اسی منزل کو عبور کرنے کے بعد فرد موجود کے مرتبے تک پہنچتا ہے۔ انسان کی پوری تاریخ ”میں“ اور ”تو“ کی تفریق سے پیدا

شد و مسے سے مربوط ہے۔ یوہر "وہ" کی دنیا کو زماں اور مکاں کے سیاق و سباق میں موجود اور مترتب قرار دیتا ہے۔ "وہ" کی توقع یہی، نیا وجود کا آئینہ خانہ ہے۔ "وہ" کی تشکیل اسی وقت ہوتی ہے جب "تو" اور "میں" کا خط واصل مسٹ جاتا ہے۔ چونکہ "وہ" کی دنیا زماں اور مکاں دونوں سے ارفع تر ہے، اس کے "میں" اور "تو" کا اتصال "وہ" کو زماں میں رہ کر بھی اس سے آزادی کا تجربہ بخشتا ہے۔ (85)

"وہ" جو یوہر بھی ہے اور انزوا بھی، جو زیر آسمان بھی ہے اور آسمانوں پر محیط بھی، اس طرح یوہر وجود سے مسے واپس یہ دنی مظہر یعنی خدا کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن وجود کی تکمیل چونکہ انسان اور خدا کی عمویت کے خاتمے پر ہوتی ہے، اس لئے وہ دنی مظہر فرد کے اندرون کا ایک نامزد ہے۔

یہ نظریہ برپا ہے کہ ایک دینی اخلاقیات سے نسبت رکھتا ہے، پھر بھی یہاں فکر کا اصل محور انسان ہے جو کسی قدر یہ خدائی تصور کی اطاعت اس لئے نہیں کرتا کہ اس پر کوئی فرض عاید کیا گیا ہے یا کسی دوسری دنیا میں اسے اپنے اعمال کا صلہ پانا ہے۔ اس ن منزل اپنا وجود ہے اور مقصد اپنا عرفان۔ ایسی صورت میں کہ انسانیت سے بے کسی دوسری دنیا کی نعمتوں کا خواب اس کے پاس نہیں، وہ مصائب سے گھری ہوئی زندگی کو دیکھ کر کہتا ہے "خود یوہر اس حقیقت کا محترف ہے کہ انسان کے لئے" صرف حال میں زندہ رہنا ممکن نہیں اور آخر حال کو چوری طرح اور تیزی کے ساتھ زیر نہ کیا جائے تو زندگی ضائع جائے گی۔" بہت ماضی میں زندہ رہنا سہل ہے کیوں کہ ایک تو حال کی ہر گئی ماضی کا حصہ بننے کے بعد براہ راست اثر انداز ہونے کی طاقت سے ماری ہو کر محض ایک خیال بن کر رہ جاتی ہے، دوسرے ماضی چونکہ زماں کے بہاؤ کی زد پر نہیں ہوتا اور اضطراب و انتشار سے محفوظ ہوتا ہے، اس لئے اس میں زندگی کی تنظیم کی جاسکتی ہے۔ لیکن انسان ماضی کو اپنے حال کا حصہ تو بنا سکتا ہے مگر خود کو صرف اس کے لئے وقف نہیں کر سکتا۔ اس لئے حال کی حقیقت سے مفاہمت کی کیا صورت ہو؟ اس کا جواب یوہر یہ دیتا ہے کہ "ہر لمحے کو تجربے اور تصرف سے جبرایا جائے" اس طرح حال کی (تکلیفوں کی سوزش کا احساس بھی معدوم ہو جائے گا

اور صداقت کی چوٹی شہید کی کے ساتھ یہ سمجھ لینا بھی ضروری ہے کہ "وہ" بنے بغیر انسان زندہ نہیں رہ سکتا اور صرف "وہ" کے ساتھ رہنے والا "انسان" (یعنی وجود) نہیں رہ جاتا۔ (86) یعنی صرف یہ کافی نہیں کہ صداقت (خدا) سے ایک ربط قائم کر لیا جائے۔ ضرورت اس کو اپنے وجود میں جذب کرنے کی ہے۔ خدا سے رشتے میں یہ شرط ربط اور غیر مشروط علاحدگی کو یوہر ایک کہتا ہے۔ یہ رشتہ انسان کو کسی دوسری ایسی

جدیدیت اور نئی شاعری

شے سے متعلق نہیں رہنے دیتا جو اس سے الگ ہو۔ ہر شے اس سے منسوب ہو جاتی ہے۔ ”اشیا اور موجودات زمین اور آسمان“ سب کے سب اسی کی زنجیر وجود سے منسلک ہو جاتے ہیں۔ اس رشتے سے دوسرے مظاہر کا اعتبار ختم نہیں ہوتا بلکہ وہ ”تو“ میں ضم ہو کر ”وہ“ سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ پھر انسان کو سکون کی تلاش میں زندگی سے گریز کی حاجت ہوتی ہے نہ ترک دنیا کی۔ نہ ہی وہ دنیا کو فریب مایا سمجھنے کی ضرورت محسوس کرتا ہے کہ اپنی ناکامیوں اور تلخیوں کی تلافی کرے۔ وہ دنیا کو اس کی حقیقی بنیادوں پر قائم اور استوار دیکھتا ہے۔ خدا تک پہنچنے کے لئے دنیا سے لاطعلقی شرط ہوئی نہ تعلق۔ یہ سعادت اس صورت میں حال ہوتی ہے کہ انسان ہر مظہر کو خدا کی ذات میں اور اس کے حضور میں دیکھے اپنی پوری ہستی کے ساتھ جو اپنے ”تو“ تک جاتا ہے اور اپنی دنیوی ذات کو اس سے ہم کنار کرتا ہے، وہی اسے دریافت کر سکتا ہے۔ (87) اور اس دریافت کے بعد ہی اپنے وجود کی حقیقت اس پر منکشف ہو سکتی ہے۔

مرلو پونتی کی وجودیت بوہر کے برعکس نہ کسی خواب نامے کی پابند ہے نہ دینی تصور کی۔ وہ انسان کی حقیقی صورت حال میں اس کے وجود کے مسئلے کو حل کرنے کی جستجو کرتا ہے اور صرف اس کے اعمال کو، اس امتیاز کے بغیر کہ ان کی نوعیت کیا ہے، اپنی فکر کا موضوع بناتا ہے۔ سارتر اور سیسوں دی بوے کے ساتھ پونتی بھی جدیدیت کے ترجمان ماہنامے ”عصر جدید“ (Les Temps Moderns) کا گمراہ تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ابھرنے والی نسل کو اس کی مضطرب المزاج دنیا اور انتشار زدہ صورت حال کی آگہی بخشے میں اس ماہنامے کا ردول بہت نمایاں رہا ہے۔ الوہی عقیدے سے بے نیازی اور موجود حقائق سے وابستگی پونتی کی وجودیت کو اشتراکیت کے مارکسی تصور سے کسی حد تک مفاہمت کی راہ دکھاتی ہے۔ وہ امید اور فلاح کے امکانات کی تلاش بھی اسی دنیا میں کرنے کا مشورہ دیتا ہے جو انسانی عمل کی منتظر اور اس کا میدان ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ انسانی صورت حال اور وجود کی پیچیدگیوں کی حقیقت تک رسائی اسی صورت میں ممکن ہو سکتی ہے کہ انسان اپنے آپ کو ہر ذہنی اور جذباتی سہارے کے فریب سے نکالے اور اس صورت کے آزادانہ تجزیے کا حوصلہ پیدا کرے۔ علوم و افکار، مذہب، تاریخ، تہذیب کی روایت نے اسے تعقل کی جو استعداد بخشی ہے وہ اس تجزیے کے لئے ناکافی ہے۔ البتہ ادراک کی توئیں تعقل کی استعداد سے برتر ہیں۔ ادراک کی مظہریت وجود اور اس کے عین یا جوہر کا مطالعہ ہے اور ہر انسانی مسئلہ مظہریت کے نزدیک وجود کی اصطلاحات کا تعین ہے۔ اسے پونتی ادراک کی اصل سے بھی تعبیر کرتا ہے (چنانچہ ادراک شعور ہی کی بلند تر صورت بن جاتا ہے) مظہریت کا

اہم عطیہ یہ ہے کہ دو انتہائی، اخلیت اور انتہائی خارجیت کو ایک وحدت میں ذہانتی ہے۔ اس وحدت کی تشبیہیں چونکہ عقیدت کے قیاسات کی بنیاد پر ہوتی ہیں، اس لئے تمام موجودات ابہام کا شکار ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی بھی قطعی اور فیصلہ کن بات نہیں کہی جاسکتی۔ یہی نہیں، ہر موجود حقیقت اپنی افتاد طبع کے اعتبار سے بھی مبہم ہوتی ہے۔

عقلیت کا پیمانہ پونتی کے نزدیک انسانی تجربے میں جن میں عقلیت اپنا انکشاف کرتی ہے۔ ”یہ کہنا کہ عقلیت کوئی وجود رکھتی ہے یہ کہنے کے مترادف ہو گا کہ تناظر کا اختلاط ہوتا ہے، مدرکات ایک دوسرے کی تصدیق کرتے ہیں اور اس طرح ایک معنی ظہور پذیر ہوتا ہے۔“ (88) معنی متعین نہیں ہوتے س سے ن کا مظہر بھی مبہم (غیر متعین) ہوا۔ مظہریت کے بارے میں پونتی یہ بھی کہتا ہے کہ اگر علم کا یہ شعبہ ایک باقاعدہ فکری عقیدہ یا فلسفیانہ نظام بننے سے پہلے، ایک تحریک کی شکل میں رونما ہوا تو یہ نہ کسی حادثے کا نتیجہ تھا نہ اس کا مقصد کسی فریب کو عام کرنا تھا۔ حادثے غیر متوقع ہوتے ہیں چنانچہ مبہم، اور فریب مقصد میں نہیں بلکہ مظہر میں فی نفسہ موجود ہوتا ہے۔ پونتی مظہریت کو اس کے انہماک و ذہنی، اس کے تحیر، اس کی گہمی کے تقاضے اور دنیا یا تاریخ کے معنی کو گرفت میں لینے کی اس کی آرزو کے باعث اتنا ہی دشوار طلب قرار دیتا ہے جس کی مثال بالزاک، پروست، والیری اور میزین کے کارنامے پیش کرتے ہیں۔ اس طرح مظہریت پونتی کے خیال میں نئی فکر کی عام جستجو کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ (89)

تعقل پر ادراک کو فوقیت دینے کا سبب پونتی یہ بتاتا ہے کہ ہم ہمیشہ ادراک کی دنیا میں رہتے ہیں اور ہمارا سابقہ ہر کچھ ایسے ذہنی اور حسی تجربوں سے پڑتا ہے جن کی کوئی عقلی توجیہ نہیں ہو سکتی۔ انتقادی فکر اس دنیا سے ہمارا حقیقی رشتہ ختم کر دیتی ہے چنانچہ اشیا یا مظاہر کی عام دلیل سے اس کا تعلق قائم نہیں رہ پاتا۔ ایسی صورت میں وجود کے کسی قطعی یا معنی خیز نتیجے تک پہنچنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا کیوں کہ انسان بہر صورت ”دنیا میں رہنے والی ہستی“ ہے، ایسی دنیا میں جو غیر متوقع کیفیتوں اور وقائع سے معمور ہے۔ مظہریت اس کے جھیلے ہوئے تجربوں کی بازیافت کرتی ہے، چنانچہ سائنس یا تعقل کے حدود سے گزر کر اسے پھر پیچھے ہٹا پڑتا ہے۔ لیکن جھیلے ہوئے تجربے کے معروضات ہمیشہ غیر واضح ہوتے ہیں اور اچانک بالکل بدلی ہوئی صورت میں نظر آتے ہیں۔ ایک شخص جو چند لمحے پہلے اجنبی اور خوفناک دکھائی دیتا تھا، دوسرے لمحے میں اس کے چہرے پر نرمی اور رفاقت کی روشنی پھیل جاتی ہے۔ ایک رنگ کبھی اچھا لگتا ہے اور کبھی بے زاری کا احساس پیدا کرتا ہے۔

اس ابہام کی غلطی کو دور کرنے کا طریقہ کیا ہوگا؟ پوچھتی مطلق تصورات کی اسی اضافیت کے پیش نظر ایک درمیانی راستے کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ مثلاً تجربیت کو وہ اس لئے ناقص سمجھتا ہے کہ وہ اس حقیقت کو دیکھنے سے قاصر رہتی ہے کہ ہمیں یہ جاننے کی ضرورت بھی ہوتی ہے کہ ہم کیا چاہتے ہیں یا کس شے کے منتظر ہیں، کیوں کہ ضرورت کے احساس کے بغیر کسی شے کی جستجو نہیں کی جاتی۔ اسی طرح فکریت یہ نہیں سمجھ پاتی کہ ہم جس شے کے متلاشی ہیں اس کا کوئی علم ہمیں نہیں، کیوں کہ وہ ہماری نگاہوں سے اوجھل ہے، ورنہ ہمیں اس کی تلاش نہ ہوتی۔ دونوں کے یہ نقائص ایک درمیانی راستے "پیکر خیال (Body -subject) کی اہمیت کا احساس پیدا کرتے ہیں جس سے یہ مراد ہے کہ نہ تو یہ خالص شے ہے نہ صرف خیال، اس لئے مبہم ہے۔ حقیقت پسندی اور داخلیت یا تعینیت اور سارتر کے مطلق آزادی کے تصور کے مابین بھی پوچھتی بیچ کی راہ نکالنے پر زور دیتا ہے۔ سارتر آزادی کو یا تو مکمل کہتا ہے یا لاموجود۔ اس کے برعکس پوچھتی کا خیال ہے کہ اصل حقیقت نہ تو مکمل آزادی ہے نہ اس کی لاموجودیت۔ اگر آزادی مکمل ہو جائے تو ہم اپنے چند افعال کو جن کا تعین ہماری مخصوص صورت حال کرتی ہے اور جو دوسروں سے بالکل آزاد ہوتے ہیں، انہیں اپنے دوسرے افعال سے متمازن نہ کر سکیں گے۔ آزادی میں بھی صورت حال کی بدلتی ہوئی کیفیتیں اور شرطیں ایک عمل کو دوسرے سے الگ کرتی جاتی ہیں۔ پوچھتی مارکس کے اس تصور کا قائل ہے کہ انسان ایک سماجی صورت حال میں جنم لیتا ہے اور سماجی وجود کے طور پر اس کے طرز عمل کا تعین اس کے حالات کرتے ہیں۔ اسے یہ آزادی نہیں ہوتی کہ تاریخی اعتبار سے مشروط ذات کو (اس کے گرد و پیش یا ماحول سے) کلیتاً الگ کر دے۔ لیکن سماجی صورت حال طرز عمل کا مکمل طور پر تعین نہیں کرتی، اسی طرح جیسے کہ اشیا کے مروجہ معانی استخراج معانی کے ذاتی عمل کو پوری طرح پابند کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ یہیں انفرادیت کے اظہار کا امکان رونما ہوتا ہے اور سخت گیر معاشرے میں بھی ذات کی آزادی کے تصور کا جواز فراہم کرتا ہے۔ فلسفیانہ فکر، جسے عقلیت کے تابع ہونے کے سبب سماجی حقیقت کا درجہ دے دیا جاتا ہے، ذات کی شمولیت (یا اس کے جبر) سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ فلسفہ اس جستجو کا نام ہے کہ دنیا (یا انسان) کی اصل کیا ہے۔ لیکن جب بھی ہماری فلسفیانہ فکر یہ جستجو شروع کرتی ہے تو یہ جستجو فکر اور ہماری اپنی ذات کی محویت میں منقسم ہو جاتی ہے۔ اس لئے فلسفی صرف اس حقیقت کا اظہار کرنے کا داعی کیوں کر ہو سکتا ہے جو خالصتاً فکر کا نتیجہ ہو۔ وہ جو کچھ بھی بتائے گا اس میں مظاہر کی طرف اس کے ذاتی رویے کی گونج شامل ہوگی اور اس کے الفاظ سے حقیقت کی جو بھی تصویر ابھرے گی وہ لازمی

جدیدیت اور نئی شاعری

طور پر اس تصویر (مکان) سے مختلف ہوگی جو اس نے اپنی جستجو کے آغاز سے پہلے دیکھی تھی۔ (90)

اس طرح ہر حقیقت مبہم ہو جاتی ہے اور اس کے ابعاد یا حدود کو متعین کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ابہام کی اس، زیریت کے سبب پوتی ہر مطلق تصور کو فلسفے کے دائرے سے خارج کرتا ہے۔ انسان جس ماحول میں رہتا ہے اس کی طرف اس کے رویے ہر لمحہ چونکہ بدلتے رہتے ہیں اور انہیں کے ساتھ ساتھ حقیقتوں کی نوعیتیں بھی بدلتی جاتی ہیں، اس لئے کسی بھی حقیقت یا طرز احساس پر کوئی قطعی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔ جو سرا یا جو وچیدگی مظاہر میں ملتی ہے اس کا عکس فلسفی کی فکر میں بھی رونما ہوتا ہے۔ اس لئے نہ تو وہ کسی صوں کو کلیہ بنا سکتا ہے نہ اپنی فکر کے کسی نتیجے کو فیصلہ کن سمجھنے کا مستحق ہے۔ پوتی کہتا ہے:

ہم جب دوسروں کے ساتھ رہتے ہیں تو ان پر ہمارا کوئی ایسا فیصلہ ممکن نہیں جو ہمیں ان سے الگ اور آزاد کر دے۔ یہ کہنا کہ "سب بیکار ہے" یا "سب بٹرا" یا اسی طرح یہ کہنا کہ "سب خیر ہے" جسے ہر مشکل اس شر سے متماثل کیا جاسکتا ہو، فلسفے سے ایسی باتوں کا کوئی علاقہ نہیں۔ (91)

کولی بھی فلسفیانہ تصور کسی متعین اصطلاحات یا لفظ یا تعریف میں وجود اور اس سے ہم رشتہ حقائق کو سمیٹنے پر قور نہیں ہے۔ نئی زندگی نے نئے انسان کو اور زیادہ وچیدہ کر دیا ہے اس لئے یہ سمجھنا کہ کسی منصوبہ بند یا فیصلہ کن فکر میں اس کے پورے وجود کا احاطہ کیا جاسکتا ہے محض خوش فہمی ہے۔ پوتی کے فلسفے کو ابہام کا فلسفہ کہا گیا ہے۔ پوتی کے نزدیک یہ ابہام زندگی میں ہے۔ انسانی وجود میں ہے۔ اس کے جذبہ و خیال میں ہے اور اس کے صیغہ، اظہار کا فطری اور ناگزیر عنصر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی ماہیت کا بیان کسی ایک متب فکر کی روشنی میں ہمیشہ ناقص اور ادھورا رہے گا، تاوقتیکہ اس فکر کی حدیں اتنی وسیع نہ کر دی جائیں کہ دو متضاد تجربوں اور کیفیتوں کو یکساں حقیقت کے طور پر برت سکتے اور ہر انسانی عمل کو اس امتیاز کے بغیر نہ دیکھ سکیں۔ چھپے یا برا، انسانی عمل اور اس لحاظ سے فطرت کا اظہار سمجھے۔

سارتر کو پھوٹوٹ رومانی عقلیت پرست کہتے ہیں، کچھ اس کی وجودیت کو ایک نئی انسان دوستی (Humanism) کا نام دیتے ہیں۔ اور اس کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ سارتر دوسرے معاصر ادیبوں کی اثریت کے برعکس سیاسی مسائل کی طرف سے آنکھیں بند رکھنا معیوب سمجھتا ہے اور ہر انسانی مسئلے کو ایک حساس انسان اور دانشور کی نظر سے دیکھتا ہے۔ چنانچہ 1966ء میں جب برٹریڈ رسل نے ایک بین

الاقوامی جنگی ٹریبونل قائم کیا تو اس کی رکنیت سارتر نے بھی قبول کر لی۔ رسل نے (خودنوشت کی تیسری جلد (ص 237 پر اس واقعے کا ذکر کیا ہے) سارتر کی شمولیت پر خوشی کا اظہار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ٹریبونل میں وہ سارتر کے حوصلے کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔ یعنی عالمی معاملات میں سارتر کی آواز اپنی اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن بعض حلقوں میں سارتر محض ایک اشتہار باز اور دلچسپ ادبی شخصیت تصور کیا جاتا ہے، جو جنگ عظیم کے بعد کی مغربی ثقافت کے زوال کا شارح ہے اور اسے باقاعدہ فلسفی کا رتبہ دینا غلط ہوگا۔

سارتر وجودیت کے بنیادی مسئلے (یعنی انسانی وجود کی وہ بسیط حقیقت جو عقل کی حقیقت سے ممتاز ہو) کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور اپنی نظر کو فلسفیانہ موشگافی کے حوالے نہیں کرتا۔ دوسرے تمام وجودی مفکر اسی مسئلے کو تجزیے کا محور بناتے ہیں۔ سارتر کے افکار کا احاطہ کرتے ہوئے ولیم ہیرٹ نے اس کی وجودیت کو انسان دوستی ہی کی ایک نئی ہیئت کہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "انسان دوستی کے ہر تصور کی طرف سارتر کی وجودیت بھی یہ سکھاتی ہے کہ نوع انسانی کا مناسب مطالعہ انسان کا مطالعہ ہے" یا جیسا کہ مارکس کا قول ہے: "نوع انسانی کی جز انسان ہے۔" ظاہر ہے کہ اس حد تک سارتر وجودیت کے تصور سے روگردانی نہیں کرتا۔ اس پر اعتراض اس وقت ہوتا ہے جب سارتر یہ ماننے کے باوجود کہ انسان کی جز انسان ہے، یہ بتانے سے گریز کرتا ہے کہ انسان کے وجود کی جڑیں کیا ہیں اور کہاں تک جاتی ہیں؟ اس سوال کی اہمیت نے فلسفیانہ تفکر سے قطع نظر، تخلیقی اظہار کے تمام شعبوں میں بھی انسان سے متعلق دوسرے سوالات کو پس پشت ڈال دیا ہے، لیکن سارتر اس بحث میں الجھتا ہوا کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ "وہ انسان کو جز سے محروم (تہا) چھوڑ دیتا ہے۔" ولیم ہیرٹ کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ سارتر شہری دانشور کی اہم ترین مثال ہے۔ شاید ہمارے عہد کا سب سے ذہین اور باصلاحیت دانشور لیکن اس نوع کے عام دانشوروں کی طرح اجنبیت (Alienation) کے ناگزیر احساس کا شکار بھی ہے۔ "وہ جدید شہر کی نفس، اس کے قبوہ خانوں، اس کے مضافات اور سڑکوں میں اس طرح سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے گویا اب انسان کے لئے کوئی گھر رہ ہی نہیں گیا۔" (92) اگر غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ سارتر کے اس رویے کا سبب دانشوری کا رسمی پوز نہیں بلکہ فن کا جبر اور انسانی صورت حال کی مکروہ حقیقتوں کا احساس ہے، جو اس کے حسی اور ذہنی نظام پر اس حد تک اثر انداز ہوتا ہے کہ اسے اس مسئلے سے ہٹ کر کسی معروضی فلسفیانہ تفکر تک جانے نہیں دیتا۔ بحیثیت فلسفی یہ سارتر کی نارسائی ہے لیکن ادیب کے فرائض کی ادائیگی میں یہ نارسائی حائل نہیں ہوتی۔ وہ انسانی مسائل کے بارے میں سوچتا ہی نہیں، انہیں شدت کے ساتھ

جدیدیت اور نئی شاعری

محسوس بھی کرتا ہے اور اپنے ذاتی یا تخلیقی تجربے کو تفکر کے ٹھکانے بناتا ہے۔ جذباتی اضطراب اور تاثر کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ البتہ اس نکتے پر غور کرنا ضروری ہے کہ سارتر بحیثیت ادیب جیسا اور جو کچھ بھی نظر آتا ہے بحیثیت ماریسی وجودیت پرست وہ اپنے ہی طرز فکر سے دور اور بعض اوقات مخالف راستوں پر یوں دھانی دیتا ہے کہ ادیب کی ناگزیر شرائط سے جس بار کو وہ خود الگ نہیں کر سکتا اسے اٹھانے اور سنبھالنے کا تقاضہ اپنے معاصر ادیبوں سے کیوں کرتا ہے؟

سارتر کے پہلے ناول ”مٹلی“ (La Nause) میں اس کی فکر کا پیرا یہ جذباتی ہی ہے۔ وہ وجود کو محض اصطلاح نہیں سمجھتا، ایک تجربہ سمجھتا ہے۔ لیکن موجود ہونے کا مطلب اگر صرف یہ ہے کہ بس ”رہنا ہے“ اور اپنے اصل مصرف کو نظر انداز کر کے دنیاوی مطالبات سے مفاہمت کر لینا اور کاروبار حیات سے خود کو وقف کر دینا ضروری ہے، تو دنیا اور وجود کی حقیقت آنکھوں سے اوجھل ہو جائے گی۔ سارتر اس کمزوری کو فرس یا ذمے داری کا پر فریب نقاب عطا کرنے کے خلاف ہے کیوں کہ اس کا نتیجہ بجز اس کے کچھ اور نہ ہوگا کہ انسان اپنی روحانی موت کو قبول کر لے۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ دنیا انسان کے لئے ایک زبردست بوجھ ہے۔ اس کے حدود اتنے سخت اور سنگین ہیں کہ ان میں اپنی مرضی کے مطابق چلنا پھرنا، حتیٰ کہ سانس لینا بھی سہل نہیں۔ ان بندشوں میں بھی اگر انسان ناگہانی ضرورتوں اور حالات کا مقابلہ کرنے کی ہمت پیدا کر سکتے تو وہ اپنے وجود کی آزادی کا اظہار کر سکتا ہے۔ آخری اور بنیادی آزادی جسے کوئی بھی بیرونی طاقت زیر نہیں کر سکتی ”انکار“ کی آزادی ہے۔ سارتر آزادی کو انکار یا نفی ہی کی زائیدہ کہتا ہے۔ اس نہ ز نظر کو منفی کہا جائے یا تحریفی، سارتر اسے تخلیقی اظہار کا جوہر سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اذیت کے احساس کی شدت خواہ چند لمحوں کے لئے انسان کو شعور سے بیگانہ کر دے اور وہ کسی بیرونی جبر کو تسلیم کرے لیکن جب تک اس کا شعور اس کے ساتھ ہوگا وہ کم از کم اپنے باطن میں اس جبر سے انکار کی نکتہ بچھنے نہ دے گا۔ اس طرح آزادی اور شعور باہم مربوط ہو جاتے ہیں۔ ”مٹلی“ کا مرکزی کردار ایک موروث سے جو اپنے روحانی سفر میں دفعتاً دنیا کے ناگہانی تقاضے اور ماضی سے اپنی لا تعلقی کے احساس سے دور چار ہوتا ہے۔ اس سے پہلے بھی ماضی اس کے لئے سحر انگیز تھا کیوں کہ اس سے حال کے گریز پالحوں کو ایک جہت ملتی تھی۔ اس نے پہلے سوچا تھا کہ ”ہر واقعہ جب اس کا رول ختم ہو جاتا ہے تو اسے اپنی ایک حیثیت مل جاتی ہے۔ متانت کے ساتھ (خیال کے) ایک ڈبے میں بند وہ ایک معزز تجربہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کی لاشیت کا تصور ذہن میں لانا کتنا مشکل ہے۔“ لیکن اب وہ یوں سوچتا ہے کہ ”مجھے پتہ چل گیا ہے

جدیدیت اور نئی شاعری

کہ اشیا پوری طرح وہی ہیں جیسی کہ وہ دکھائی دیتی ہیں اور ان کے پیچھے کچھ بھی نہیں۔ یعنی ہر لمحہ نئے لمحے کے ساتھ مرتا جاتا ہے۔ ماضی صرف ماضی بن جاتا ہے اور حال کا ہر لمحہ ایک غیر مشروط، آزاد اور قائم بالنفس حقیقت۔ اس طرح سارتر کے نزدیک یہ سوچنا غلط ہے کہ ماضی انسان کی تشکیل و تعمیر کرتا ہے۔ ہر انسانی عمل اس لحاظ سے آزاد ہے کہ اپنے بیشتر واقعات سے وہ بالکل جدا ہو چکا ہے، ماضی کی لاشیت کے باعث، ہماری فطرت مستقبل کے سلسلے میں ہمارے انتخاب میں مضمر ہے اور اس ڈھانچے میں نہیں جسے ہم سے پہلے تیار کیا گیا تھا اور جواب تک ہماری تعیین کر رہا ہے۔ ”اپنی آزادی کے لئے یہاں سب سے مؤثر طاقت ”انکار“ کی آواز ہے اور آواز کا سرچشمہ شعور ہے، چنانچہ جب تک انسان کا شعور داندھار نہ ہو جائے اس کی آزادی محفوظ رہے گی۔ ایک ایسے موڑ پر جہاں عمل کی تمام راہیں مسدود ہو چکی ہوں، آزادی کا یہ تصور سارتر کے خیال میں مکمل اور مطلق سچائی ہے اور اسی کی مدد سے انسان کو اپنا صحیح وقار اور وجود کا سچا تجربہ حاصل ہوتا ہے۔ سارتر کا ایک کردار ”سہلت قبل سزائے موت“ Reprieve کا مصحح (کہتا ہے:

ایک انسانی وجود کے لئے ”ہونے“ کا مطلب اپنے آپ کو منتخب کرنا
(پہچاننا) ہے۔ اسے نہ تو اپنے خارج سے کچھ ملتا ہے نہ اپنے اندروں سے جسے وہ
وصول یا قبول کر سکے۔ پس آزادی (بجائے خود) ہستی نہیں ہے۔ یہ انسان کی ہستی
ہے۔ یعنی (گرد و پیش کی دنیا میں) نہ ہونا۔“

یہی کردار پھر کہتا ہے:

اندروں (باطن) کچھ بھی نہیں۔ یہاں کچھ بھی نہیں۔ میں کچھ نہیں
ہوں۔ میں آزاد ہوں۔ (93)

اس موقع پر سوال سامنے آتا ہے کہ اپنے وجود کی لاشیت کو پہچاننے کے لئے انسان کو کچھ
”ہونا“ بھی پڑتا ہے۔ اس شعور کا سرچشمہ کیا ہوگا؟ سارتر یہ جواب دیتا ہے کہ انسان کا ہر شعور ارادی ہوتا
ہے اور کسی نہ کسی شے پر ختم اور مرکوز ہوتا ہے۔ چنانچہ انسانی شعور کو اپنا شعور بھی ہونا چاہئے۔ ایسی خود
شناس ہستی کا وجود انسان کے جوہر یا عین کے پیکر (وجود) کی ایک کیفیت کا وسیلہ اظہار ہے۔ سارتر نے
علم الوجود کی اصطلاحوں میں نفسیاتی تجربوں کو ختم کرنے کی سعی کی ہے۔ سارتر کا ”غیر“ (Other) اپنی
ہی ذات کے لاشعور سے عبارت ہے جسے وہ ڈراؤنا اور کریہہ قرار دیتا ہے۔ دوسرا شخص جو باہر سے ہمیں

جدیدیت اور نئی شاعری

دیکھتا ہے اس نے ایک ہماری ذات ایک "شے" ہوتی ہے۔ اس کی آنکھیں ہمارے وجود کی گہرائیوں میں ڈوبتی جاتی ہیں اور ہمیں پوری طرح اپنے فکریے میں جکڑ لینا چاہتی ہیں۔ سارتر کا خیال ہے کہ یہی کیفیت ہنسی میں لواتی ہے۔ یعنی سر، صورت کو مکمل طور پر حاصل کرنا (اس کے وجود کو مٹا دینا) چاہتا ہے۔ جب کہ صورت کی آزادی بار بار مانگ آتی ہے لیکن بالآخر وہ مغلوب ہو جاتی ہے۔ مرد اسے اپنے استعمال اور انجساک کے لئے حسب منشاء ایک شے بنا دیتا ہے۔ دوسروں کو سارتر جہنم اسی لئے سمجھتا ہے کہ وہ اپنے ذاتی مقاصد و منادات کی خاطر وجود کو ایک شے بنانے کے درپے رہتے ہیں۔ اس آزر کا مقصد وہ لامحدودیت کے ہتھیار سے کرتا ہے۔ یعنی جب کوئی دوسرا شخص ہم پر نظر ڈالتا ہے تو ہمیں فوراً اپنی ہستی کا احساس ہوتا ہے۔ ہم ایک ایسی کیفیت سے دو چار ہوتے ہیں جو ہم پر بوجھ بن جاتی ہے اور ہماری ہستی ہماری جلد ایک بیرونی اثر کے باعث تہہ پل ہونے کے بعد خود ہمارے لئے اجنبی بن جاتی ہے۔ ہم سے برداشت اس لئے کر جاتے ہیں کہ وہ ہماری نگاہ میں اپنا وجود نہیں رہ جاتی۔ چنانچہ دوسروں کے جو سے رہائی کے لئے اپنے آپ سے یہ انقطاع ضروری ہے جو اپنی ذات کو ہنگامی حالات میں اپنے ہی سے "شے" بنا دے۔

یہی لئے سارتر برہنہ اور کھلے شعور کے تصور کی حفاظت پر زور دیتا ہے، ایسا کھرا شعور جو سانسوں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ حقیقت کو اس سے قطعاً لا تعلق ہو کر دیکھنے پر قادر ہوتا ہے۔ (سارتر اس مقام کی حد کا تعین نہیں کرتا۔ مکمل لامتناہی ممکن بھی ہو سکتی ہے یا نہیں۔ یہ سوال بہت اہم ہے) سانسوں اپنی زیر تجزیہ حقیقت کے کسی باطنی تاثر سے مرعوب و مغلوب نہیں ہوتا اور "شے" کو "شے" کے مترادف بنا دیتا ہے۔ لامحدودیت کے اسی تصور سے سارتر نے کچھ اثباتی خصائص بھی منسوب کئے ہیں۔ مثلاً وہ سمجھتا ہے کہ یہ تصور "ہستی کے شدید جذبے کا مخزن" ہے۔ یہ انسان کو حقیقی اور مستحکم بننے میں مدد دیتا ہے اور کبھی کبھی اپنی غلط روی کے باعث یہ خدا کی تخلیق کر لیتا ہے۔ اسی غلط روی کو سارتر انسانی فطرت کی کمزوری کا نتیجہ کہتا ہے۔ چنانچہ اپنی خواہش و نوشت میں زندگی کے ابتدائی زمانے اور اس کی کلفتوں کا ذکر کرتے ہوئے سارتر نے لکھا ہے کہ "مصائب سے چھٹکارا مجھے خدا دلا سکتا تھا۔ میں اس کا ایک دستخط شدہ شدکار بن جاتا اور ایک آفاقی کورس میں اپنے حصے پر مجھے اعتماد میسر آ جاتا۔ میں صبر کے ساتھ اس بات کا منتظر رہتا کہ وہ خود کو مجھ پر منکشف کرے گا۔ اس کا مقصد اور میری ضرورت (اس طرح دونوں کی تکمیل ہو جاتی)۔ میں مذہب سے آگاہ تھا۔ میں نے اس سے امیدیں قائم کی تھیں اور وہی میرا انداز تھا۔

جدیدیت اور نئی شہری

اگر اسے مجھ سے الگ رکھا گیا ہوتا تو میں نے اپنے آپ اسے ایجاد کر لیا ہوتا۔ (94) پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ”میں ایک اجاڑ اور سمنسان شیش محل تھا جس میں ہنگامی صدی اپنی کتابت کا طس دھاتی تھی۔ میں اس عظیم ضرورت کو پورا کرنے کے لئے پیدا ہوا تھا جو مجھے اپنے وجود کی تھی۔“ یعنی رفتہ رفتہ سارتہ پر یہ حقیقت واضح ہوتی گئی کہ خدا کا تصور اس کے ذہنی خلا کو پر کرنے یا الجھنوں کو دور کرنے کے قاصد تھا اور اس کی ہستی کا مقصد صرف یہ تھا کہ اپنے وجود کو پاسکے۔ خدا کی طرف میانے میں بھی اس نے ہانا خر یہ محسوس کر لیا تھا کہ خدا انسان کی تخلیق ہے، یا اس کی پنہاں قوتوں کا نام، اور ایک نفسیاتی مطالبے کی آسودگی کا ذریعہ۔ پہلے وہ اپنی ہستی کے تناظر میں اس مطالبے کا احساس کرتا ہے، پھر یہی مطالبہ وجود پر مرکوز ہو جاتا ہے۔

سارتہ نے فرائڈ کی تنقید بھی اسی نقطہ نظر سے کی ہے کہ فرائڈ کا جنسی بہت کی مزیت کا تصور انسان کی وجودی تنہائی کا حجاب بن جاتا ہے: ایک ایسی تنہائی کا حجاب جو اقدار سے عاری اور خدا کے تصور سے خالی دنیا میں انسان کے حواس و اعصاب پر چھائی رہتی ہے۔ فرائڈ کے سادہ لوح مقلدین تنہائی کے اس عذاب سے بچنے کا ایک سہل نسخہ ڈھونڈ لیتے ہیں کہ یہ تنہائی انسان کے جنسی تقاضے کے مادہ سی اور حقیقت کا نتیجہ نہیں، چنانچہ انسانی کوشش ہا سانی اس تقاضے کی تکمیل پر قادر بھی ہے۔

ایک وقت متضاد عناصر کی شمولیت نے سارتہ کی فکر کے ابعاد ایک دورے میں گزردے ہوئے ہیں۔ مثلاً وہ اس شعور کا حامی ہے جو کسی ”شے“ کے تجزیے میں حتی الوتھ معروضیت سے کام لے، جنی سائنسی شعور۔ وہ کیونسٹ پارٹی کے ساتھ عملی سیاست میں حصہ لینے کا مخالف بھی نہیں۔ وہ تحلیل نفسی کو جس کی بنیاد داخلیت پر ہے عیب سمجھتا ہے۔ وہ مارکس کا قائل ہے۔ دوسری طرف وہ آزادانہ انتخاب اور مرضی کو بنیادی حیثیت دیتا ہے اور وجودیت کی تعریف کرتے ہوئے داخلیت کو وجود کا نقطہ آغاز قرار دیتا ہے

(وجودیت کو سمجھتے وقت) جو بات ان (وجود سے متعلق) معاملات کو

الگھا دیتی ہے، یہ ہے کہ وجودیت پرستوں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ جیسائی ہیں جن میں یاس پرس اور گمیریل مارسل کو شامل کرتا ہوں، دوسرے وہ بری وجودیت پرست جن میں میں ہائیڈگر پھر فرانسیسی وجودیت پرستوں اور پھر خود کو رکھتا ہوں۔ ان میں جو بات مشترک ہے یہ ہے کہ ان سب کے خیال میں وجود عین (جوہر) پر

کامیو کا اختلاف سارتر سے اسی مسئلے پر ہوا تھا کہ وجودیت اور مارکسزم میں مغابہت ممکن ہو سکتی ہے یا نہیں؟ اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ بریٹ ریڈ نے پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مارکسی وجودیت پرستوں سے زیادہ وجودی ہوتا ہے۔ اصولی طور پر عملاً ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا۔ وہ باطنی جوہر ہے، خود کو تسلیم نہیں کرتا (اس کے نزدیک) حقیقت صرف ایک ہے، تاریخی اور ارضی انسان۔ ایک ایسا چادر ہے جس کی نشوونما تاریخی زماں میں ہوئی ہے۔ ارتقا کی ایک مخصوص منزل پر اس نے شعور کی استعداد کو بڑھایا لیکن اس میں کوئی اسرار نہیں ہے۔ اس کی نوعیت اور حدود مستقبل میں پھر بدل جائیں گے۔ "ریڈ نے اپنی تصدیق لوکاچ کے ان الفاظ سے کی ہے کہ "انسان نے اپنے آپ کو اپنے کام کے ذریعہ تخلیق کیا ہے۔" جب انسان بالآخر اپنی ماقبل تاریخ کو عبور کر لیتا ہے اور سوشلزم کا قیام ایک مکمل اور معینہ صورت میں کرتا ہے، اس وقت ہم اس کی اتنا طبع میں ایک بنیادی ذہنی تبدیلی دیکھتے ہیں۔ خود کو تاریخی اعتبار سے تخلیق کرتے ہوئے، تاریخی اعتبار سے بدلتے ہوئے، انسان فطرتاً چند مخصوص اور مستقل عوامل کے ذریعہ دنیا سے منسلک رہتا ہے۔ (یعنی) اپنے کام اور اس کام سے رونما ہونے والے ایک مخصوص اور معینہ تعلق کے ذریعے۔ ریڈ کا خیال ہے کہ (مارکسی مفکروں کی طرح) شعور کے ارتقا کو ایک وجودی اور تاریخی واقعے کے طور پر برتنے کا مطلب یہ ہے کہ داخلی عوامل جدیدیاتی تشکیل میں شامل ہو گئے، اور صرف یہی حقیقت انسان کے موجودہ اخلاقی اور ذہنی مرتبے تک اس کے ارتقا کی تشریح کر سکتی ہے۔ (98)

اس وضاحت کے بعد بھی یہ سوال بے جواب رہ جاتا ہے کہ وجودیت چونکہ ایک تاریخی واقعہ (یعنی ماضی کا حصہ) نہیں ہے بلکہ ایک قائم بالذات نیز آزاد و خود مختار شخصی تجربے سے منسوب ہے، تو پھر اس کا رشتہ کسی ایسے نظریے سے کیوں کر جوڑا جاسکتا ہے جس کی بنیاد انفرادی تجربے کے بجائے اجتماعی سرگرمیاں اور پیردنی حقیقتیں فراہم کرتی ہیں۔ کامیو اور سارتر کے تنازعے کی اساس یہی تھی کہ سارتر مارکسزم سے اپنی وابستگی کا جواز جن نکات کے ذریعہ پیش کرتا ہے ان سے سارتر کی وجودی فکر کی تردید بھی ہوتی ہے۔ جہاں تک کامیو کا تعلق ہے، وہ بھی اپنے عہد کے سیاسی مسائل سے بے خبر نہیں تھا اور بعض مواقع پر اس نے نامطبوع حقائق کے خلاف عملی مزاحمت کی کوشش میں بھی حصہ لیا تھا۔ اس کا سیاسی موقف بہت واضح تھا اور اس کی پوری ذمہ داری اس نے اپنے سر لی تھی۔ لیکن اس کے سیاسی اور سماجی تصورات ایک ادیب کی حیثیت سے اس کے طرز فکر کی نفی نہیں کرتے۔ باغی کی اشاعت کے بعد سارتر نے کامیو

۔۔۔ یہ نہ صرف میں بلکہ یہ الفاظ شامل تھے

تم تقریباً مثالی تھے تم نے اپنی ذات میں ہمارے عہد کے تمام
تساویات کو نبھایا تھا اور ان سے آنے بھی نکلے تھے۔ اسی لرم جوشی کے ساتھ
ہم ہمارے ان تساویات کو بھیلنے میں کیا تم ایک حقیقی ٹینس تھے۔ سب
سے زیادہ دوچپیڈ اور (تجربہ کار سے مالا مال) شائق بریاں کے درمیان سب
سے زیادہ باصلاحیت اور ایک سیاسی مقصد کے ہوشیار محافظ۔ تمام خوش بختیاں اور
ساحلیتیں اس وقت تمہارے ساتھ تھیں، جو تمہیں عظمت سے ایک احساس، حسن کی
ایک بے جوش محبت، جینے کی مسرت، موت کے مفہوم تک لے جاتی تھیں۔ تب ہم
تھیں تمہارا پیارے رستہ۔ تھے۔ (99)

اس خط میں سارتر نے کامیو کی زندگی کے اس دور کی طرف اشارہ کیا ہے جب 1942ء
اور 1945ء کے درمیان عملی سیاست میں کامیو انتہائی رُکوم اور اپنی شہرت و مقبولیت کے عروج پر تھا۔
نیمیں "باقی" میں کامیو نے سب انٹی اور انکار کو ایک فلسفیانہ معنی پہنانے اور بغاوت کے ایک گہرے ہم
کیہ تصور کی وضاحت کی تو سارتر کی رائے اس نے بارے میں بدل گئی۔ وہ یہ محسوس کرنے لگا کہ کامیو
زبان اور زبان کے حدود، پھیلاؤ اور اپنے نقطہ نظر کی جستجو میں سرگرداں ہے جو حقائق سے ماورایا حقائق
کے برعکس تھے۔ سارتر کے ایک شائبہ (فینسیس جین سن) نے کامیو پر یہ اعتراض عاید کیا کہ وہ
تاریکی کے معیاروں سے منحرف ہو گیا ہے۔ (اس کے اعتراضات کا اصل محرک سارتر ہی تھا)
عہد انسانیت کی بنیادیں پر تھیں۔

1۔ کامیو تاریکی کے شعور کو مسترد کر رہا ہے اور اسے ہمارے عہد کے فنا پرست انقلابات
سے تعبیر کرتا ہے اور خود کو تاریخ کے دائرے سے باہر رکھتا ہے۔ (یعنی وجود کو ایک منفرد
مظہر سمجھ رہا ہے)

2۔ مارکسزم اور انسان ازم کی تنقید کر کے کامیو رجعت پرستی کا سرکب ہو رہا ہے۔ اس کی رجعت
پرستی کی تصدیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ بورژوا اخبارات و رسائل میں اس کی کتاب پر
ترغیبی تبصرے شائع ہو رہے ہیں۔

3۔ علمی بحث اچھی بات ہے لیکن اس وقت حالات کا تقاضا یہ ہے کہ انڈیا چائنا اور تیونس کے عوام کی جدوجہد آزادی کے ساتھ عملی تعاون کیا جائے۔ اس وقت اگر کوئی کمیونسٹ پارٹی پر حملے کرتا ہے تو وہ اس مقصد کو بھی نقصان پہنچاتا ہے۔ کمیونسٹ پارٹی ہی وہ تباہ قوت ہے جو عوام کو اس جدوجہد میں ایک ساتھ لے جاسکتی ہے۔ (100)

کامیو نے اپنے عہد کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی سعی کی تھی اور وجود کی معنویت و مقصد کے مسئلے کو محض ایک خاص واقعے یا زمانے کی گرفت سے نکال کر وجود کے ایک ازلی اور ابدی مسئلے کے طور پر سمجھنا چاہا تھا۔ سارتر کے شاگرد نے اس طرز کو محض فلسفیانہ موشگافی سے تعبیر کیا اور اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ کامیو حقیقتوں سے آنکھیں چرا رہا ہے۔ وہ دہشت اور انا حاسلی کی عام فضا میں امید کی باتیں یوں نہیں کرتا۔ ان تمام اعتراضات کی اساس اس تصور پر قائم ہے کہ کامیو حقیقت پرست کیوں ہے؟ یہ حقیقت پرستی فنا پرستی کی مترادف ہے: ان اعتراضات میں انسان کی حقیقی صورت حال کے احساس کو نظر انداز کر کے مارکسزم کے رجائی زاویہ نظر کے مطابق خواب پرستی کا تقاضا کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نقطہ پر ادیب اور سماجی مصلح یا سیاسی نظریہ ساز کے راستے الگ ہو جاتے ہیں۔ جدیدیت نہ تو پیغامبر ہی ہے نہ بشارت۔ کامیو نے ایک تخلیقی فن کار کے مناسب کی تکمیل کے لئے ہر اس بیرونی تسلط کو رد کیا، جو فن کار و اس کی اصل حیثیت سے الگ کر سکے۔ لیکن مارکسزم پوری وفاداری کا مطالبہ کرتی ہے اور جذبہ و عمل کے ہر اظہار کو اپنے ہی حدود کا پابند رکھنا چاہتی ہے۔ یہ انداز نظر فطری آدمی کو سیاسی یا سماجی یا اخلاقی انسان بنانے پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت فطری آدمی کی حفاظت کرتی ہے اور اسے اس کی تمام خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ قبول کرتی ہے، کیوں کہ حقیقت وہی ہے۔ اس کے اندرونی تضادات اور پیچیدگیاں، اس کے عہد کے تجربات اور پیچیدگیوں کا عکس ہیں اور ساتھ ہی ساتھ انسان کے ازلی اور ابدی وجود کا بھید۔ کامیو انسان کو کسی بیرونی مقصد کا تابع نہیں سمجھتا بلکہ ہر مقصد پر اس کے وجود کو فوقیت دیتا ہے اور وجود جیسا کچھ بھی ہے اس کا مقدر ہے اور اس کا انفرادی تجربہ۔

کامیو نے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے یہ کہا کہ ”صرف پیغمبرانہ مارکسزم ہی میرے نظریے کی اس تردید کا جواز فراہم کر سکتی ہے۔ اگر کوئی انسانی تکمیل ایسی نہیں جسے ایک قدر کے اصول کی شکل دی جاسکے تو پھر تاریخ کا کوئی ایسا (قطعی) مفہوم کیوں کر ہو سکتا ہے جس کی تعریف کی جاسکے۔ اگر تاریخ کا کوئی مفہوم ہے تو انسان اس کو اپنا نقطہ تکمیل کیوں نہیں بنا لیتا؟ فی الواقع نقد (جین سن) صرف یہ

چاہتا ہے کہ ہم سب کے خلاف احتجاج کریں، سوائے کمیونسٹ پارٹی اور کمیونسٹ ریاست کے۔“ وجودیت کی پہلی اور آخری وفاداری اپنی ذات سے ہے اور اسی کے وسیلے سے انسان اپنے وجود کے عرفان تک پہنچتا ہے۔ سارتر کا شاگرد مارکسزم کو اس عرفان کا حوالہ دیتا چاہتا ہے۔ خود سارتر نے کامیو کی اچانک موت پر ایک تعزیتی مضمون میں لکھا تھا کہ اس کی (کامیو کی) صدی انسان دوستی نے جو محدود اور خالص ہے، جو درشت اور نفس پرستانہ ہے، زمانے کے بھاری اور بد وضع واقعات کے خلاف غیر یقینی جنگ چھیڑ دی تھی۔“ (۱۰۱) یعنی سارتر کامیو کو انسان دوست تو سمجھتا ہے، لیکن اس کی انسان دوستی کو محدود بھی کہتا ہے۔ سبب یہ ہے کہ کامیو زندگی کو اپنی ہی ذات کے آئینے میں دیکھتا ہے۔ وہ کامیو کی انسان دوستی کو خالص اس لئے کہتا ہے کہ کامیو اپنے شعور کو بیرونی حقائق سے آلودہ نہیں ہونے دیتا۔ وہ درشت اور نفس پرستانہ یوں ہے کہ کامیو صرف اپنی نظر کی رہبری کا قائل ہے۔ (یا دوسرے الفاظ میں اس پر مجبور ہے) اور دوسروں کی طرف سے تلقین و ہدایت کی تعمیل کا منکر ہے۔ اس کی جنگ غیر یقینی اس وجہ سے ہے کہ اس کے پاس کسی سماجی یا سیاسی نظریے یا مذہبی عقیدے کا خواب نامہ نہیں، اور مستقبل سے ایک بے نام رشتے کے باعث مستقبل کا کوئی فیصلہ اس کی گرفت میں نہیں آتا کیوں کہ مستقبل اس کی ذات سے الگ ہے۔ وہ اس کے بارے میں صرف سوچ سکتا ہے اسے برت نہیں سکتا اور اگر وہ اس کے بارے میں سوچے گا تو اپنی حقیقی اور برقی صورت حال کے پس منظر میں۔ جب حالات اس حد تک بے یقینی کا شکار ہیں کہ حیاتیاتی سطح پر زندگی کا قیام بھی مشکل نظر آنے لگا ہو، اس صورت میں کسی یقینی نتیجے کا استنباط کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے۔

کشکش کا یہ احساس کامیو کی وجودیت کو سارتر کی بہ نسبت زیادہ حقیقی اور معنی خیز بنا دیتا ہے۔

اس کی گوہر کی کیفیت، اس کا اضطراب، اس کی اداسی اور خاموش احتجاج، مروجہ مکاتب فکر کی اثر پذیری پر اس کا شک، مسلمات سے اس کا انکار، امتناعات سے اس کا انحراف، ماضی اور مستقبل کے بجائے حال سے اس کی غیر مشروط وابستگی، یہ تمام باتیں کامیو کو بیسویں صدی کے مسائل میں گھرے ہوئے نئے انسان کی ایک جی تصویر کے روپ میں پیش کرتی ہیں۔

ن باتوں سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہ ہو گا کہ سارتر نے انسان کی حقیقی صورت حال یا اس صورت

حال میں گھرے ہوئے ادیب کی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں نیز فن کے مقاصد کا شعور نہیں رکھتا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، سارتر کی تخلیقی فکر فلسفیانہ فکر کی معروضیت یا غیر جذباتیت کا شکار نہیں ہونے

پاتی۔ اس کی درد مندی، انسان دوستی اور اس کے شعور کا تاریخی حوالہ بہت روشن ہے۔ بیسویں صدی کی تاریخ کے پس منظر میں سارتر کی تخلیقی بصیرت ہمیں بے مثال دکھائی دیتی ہے۔ اور اس کے ناولوں، ڈراموں اور کہانیوں میں انسان کی حقیقی صورت حال یا ذاتی تجربوں کی گونج بہت صاف سنائی دیتی ہے۔ ان میں کبھی یہ نقش نہیں ابھرتا کہ انسان کو کیا ہونا چاہئے۔ ساری توجہ اس پر ہے کہ وہ کیا ہے۔ سارتر کی ہوش مندی، اس کی غیر معمولی تخلیقی استعداد، اس کی بصیرت اور دور بینی وجود کے اسرار و رموز کی تہ تک پہنچنے کی قوت رکھتی ہے لیکن ساری خرابی اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے زمانے کا قرض بھی اٹارتا چاہتا ہے۔ اس کی حیثیت ایک عہد کے ضمیر کی ہو جاتی ہے۔ محض ادیب کی حیثیت پر وہ قانع نہیں ہوتا اور اس موہوم توانائی پر بھی قابض ہونا چاہتا ہے جو سیاسی قائدین اور سماجی معماروں کے حصے میں جا چکی ہے اور جس نے ادیب کو اپنی ہی دنیا میں، جنبی بنا دیا ہے۔ وہ یہ تسلیم تو کرتا ہے کہ سائنس اور سیاست کا اثر براہ راست اور زیادہ گہرا پڑتا ہے۔ لیکن اس حقیقت کو ہضم نہیں کر پاتا۔ ترغیبی ادب (Engaged Literature) کا نظریہ سارتر نے 1948ء میں پیش کیا تھا۔ اس نظریے کی اساس ادب کے موضوع پر ہے۔ سارتر موضوع اور ہیئت کے اتحاد کے مسئلے پر غور نہیں کر سکا۔ پوچبانی سے ایک انٹرویو کے دوران اس نے یہ اعتراف بھی کیا:

” 1948ء کے بعد سے میرے ذہن نے کچھ نہ کچھ ترقی کی ہے
1948ء میں میں سادہ لوح تھا۔ اس وقت تک میں محیر العقول باتوں پر اعتقاد رکھتا تھا۔ میرا ایقان تھا کہ عوام کو ادب کے ذریعے بدلا جاسکتا ہے مگر اب میں اس کو نہیں مانتا۔ عوام بدلے ضرور جاسکتے ہیں مگر ادب کے ذریعے نہیں۔ یہ میں نہیں کہہ سکتا کہ ایسا کیوں ہے ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں تغیر ضرور ہوتا ہے مگر یہ تغیر پاکدامن نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادب لوگوں کو عمل پر نہیں ابھار سکتا۔“ (102)

اس انٹرویو میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ”آج کے دور میں ادیب ہونے کا مطلب ایک طرح کی بے بسی میں مبتلا ہونا ہے“ لیکن بار بار اسے خیال آتا ہے کہ ادب کے ساتھ انصاف کہیں زندگی کے ساتھ بے انصافی نہ بن جائے۔ پھر مارکس کے اس خیال کا اثر کہ سوال زندگی کی تعبیر کا نہیں اسے بدلنے کا ہے،

سارتر ہوائی جہاز میں جتنا اتر دیتا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ ”ہمیں اپنے تصورات کو ادبی رنگ میں پیش کرنا چاہئے“ اور یہ بھی کہ ”ادیب دنیا کی بڑی خدمت کر سکتے ہیں، چاہے وہ خدمت صرف اتنی ہو کہ حقائق کو بدلتے بدلتے ہونے سے روک سکیں۔ یعنی ادب کو ادیب کی معذوریوں کے اعتراف کے باوجود وہ ایک وسیلے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور صرف اتنا کافی سمجھتا ہے کہ ادیب اپنے خیالات کو ادبی رنگ میں پیش کرے۔ اس لیے ہمارا مقصد دنیا کی خدمت ہے۔ یہاں سارتر ادب کو شخصیت سے تعلق کے مسئلے میں ابھارتے ہیں اور اسے اہمیت کے اس موسم میں دوبارہ اسیر کرنے کا قرضہ دیکھائی دیتے ہیں جو بیسویں صدی سے پہلے کی منتقلی جو پہلا تھا اور بیسویں صدی کی نئی جمالیات جس سے زیادہ سروکار نہیں رکھتی، کیوں کہ اس سے یہاں نہ صرف شخصیت اور تخلیقی عمل نے رہا کرنا نہیں، شخصیت کے سماجی معیار اور اقدار کا ہے۔ سارتر نے اپنے مختلف باروں کے ذریعے اس حقیقت کا انکشاف بھی بار بار کیا ہے کہ انسان اپنی معمولی طاقتوں پر بھی قابو حاصل نہیں کر پاتا اور اس کے لئے کوئی کائنات موجود نہیں ہوتی، بجز داخلیت کی کائنات۔ یہی بات کہ وہ داخلیت و معیوب بھی سمجھتا ہے اس لئے اسے روایتی تحلیل نفسی قرار دے کر وجودی تفصیل نفسی کی اصطلاح کے ذریعے ایک نئی داخلیت کا تصور عام کرنا چاہتا ہے اپنے متنازع فیہ مضمون ”ادیب کی آزادی“ میں سارتر نے سب ذیل منثور ترتیب دیا تھا

- 1۔ سے (ادیب و) نجات اور آزادی کا ایک مثبت نظریہ وضع کرنا چاہئے۔
- 2۔ سے یہی حیثیت اختیار کرنی چاہئے کہ وہ مجبور و مقبور طبقوں کے نقطہ نظر سے تشدد کی مذمت کر سکے۔
- 3۔ سے مقصد اور ذرائع کے مابین ایک معین رشتہ قائم کرنا چاہئے۔
- 4۔ سے آزادی کے نام پر کسی بھی ایسے ذریعے کے استعمال کی اجازت دینے سے صریحاً انکار کر دینا چاہئے جس میں تشدد شامل ہو اور جس کا مقصد یہ ہو کہ ایک فلسفیانہ نظام کو قائم کیا جائے یا برقرار رکھا جائے۔

- 5۔ سے مقصد اور ذریعے کے مسئلے پر دن رات دم لئے بغیر، اظہار خیال کرنا چاہئے اور بیچ بیچ میں خدایات اور سیاسیات کے تعلق کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالنی چاہئے۔ (103) اس مضمون میں سارتر کے یہ الفاظ بھی شامل ہیں کہ ”اگر ادیب تجربہ کی انداز میں خیر اور شر کے مسئلے پر غور کرنے میں مصروف ہو جائے تو وہ اپنی امانت سے غداری کرے گا۔ ہر شخص یہ جانتا ہے کہ مجرد

حیثیت میں خیر کا کیا مطلب ہوتا ہے۔ اس سے تو توقع یہ کی جاتی ہے کہ وہ لوگوں کو ان مسائل پر سوچنے میں مدد دے گا۔ آیا وہ اس کام میں کامیاب ہو سکتا ہے یا نہیں، یہ ایک الگ سوال ہے۔ سارتر نے جس سوال کو ایک الگ سوال کہہ کر ٹال دیا ہے، وہی بنیادی سوال ہے۔ نئے اور شر کے تصورات، سماجی فلاحی و بہبود کے منصوبے اور تعمیر و ترقی کی جدوجہد، انسان کی پوری مذہبی، فکری اور تاریخی روایت کا حصہ ہے۔ ادیب سماج پر ان زمانوں میں اثر انداز ہو سکتا تھا جب اجنبیت اور بے گانگی کے احساسات نے وہابی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ لیکن اس روایت کا حاصل کیا ہوا؟ بیسویں صدی کے عام فکری مزاج اور نئے انسان کے مسائل محرومی اور بے بسی کا سلسلہ اسی سوال سے شروع ہوتا ہے۔ اس نے دیوتاؤں کے مٹی سے پاؤں بھی دیکھ لئے اور یہ منظر بھی کہ انسان اپنی مذہبی اور سماجی تربیت کے باوجود اپنے اندر پیچھے ہوئے شیطان کو اب تک رام نہیں کر سکا ہے۔ قوت کی پرستش فلسفہ بن گئی ہے اور عقل سیاست کی درپوزہ گر ہے۔ اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے جس مسئلے پر روشنی ڈالنے کا فرض سارتر ادیب کے لئے ناگزیر سمجھتا ہے، اس کی ادائیگی مذہبی صحائف بھی کر چکے ہیں اور سماجی مفکر بھی۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ خیر کی پسپائی دیکھ کر شہ سے مفاہمت نہیں کی جاسکتی اور اسی قدر کی شکست کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ اس سے کنارہ کشی اختیار کر لی جائے۔ لیکن ادب کے بنیادی مطالبات فنی اور تخلیقی ہیں۔ سارتر کی فکر ادیب کے سماجی رول کے تصور سے مغلوب ہونے کے باعث ان مطالبات کو ثانوی حیثیت دے دیتی ہے۔ اسی طرح اس کی وجودیت یساریت کی طرف میلان کے سبب بالآخر مارکسزم کے فکری حدود کو قبول کر لیتی ہے اور اس سے زیاں صرف وجود کی آزادی کا ہی نہیں ہوتا بلکہ تحقیقی عمل و اظہار کی خود مختاری پر بھی حرف تازہ ہے۔ سارتر کا یہ کہنا ہے کہ ”ہم کسی شاعر پر اس وجہ سے لعنت ملامت نہیں کر سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے اپنی ذمہ داری سے منکر ہو جاتا ہے۔“ (اور) ہم اسے اس بات کا طعنہ نہیں دے سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے کسی سماجی قضیے میں نہیں پڑا یا کسی تعمیراتی تحریک میں شامل نہیں ہوا۔“ (104) یعنی شاعر کو سماجی ذمہ داری سے سبکدوش سمجھنا، اور نثر نگار کو اس کا پابند قرار دینا بھی محل نظر ہے۔ تخلیقی عمل کی نوعیت شعری اظہار اور نثری، ظہار میں وجود کی حقیقت کو نہیں بدل دیتی۔ البتہ تخلیقی اظہار کو صحافت سے متمایز کیا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نثر کا

۔ یہ ایسا ہی معنی نہیں ہوتا۔

یہ اور یہ نئی سوالات ہیں جنہیں سارتر کی وجودیت، اس کے مارکسی انسلاکات، اس کی معینہ نہان دیتی، اس کے مل کے تصور اور اس کے سماجی نظریات کے باعث تشنہ یا بے جواب چھوڑ دیتی ہے۔ وہ بلاشبہ ایک عہد آفریں ادیب ہے۔ جس نے بیسویں صدی کو تخلیقی اظہار کی ایک نئی راہ دکھائی اور اپنی تخلیق سے معاشرے میں ادیب کے رول کا ایک نیا معیار قائم کیا۔ اس کے اثرات عالمگیر ثابت ہوئے۔ اس کے کردار نے انسان کے سچے اور جاندار خاکے ہیں۔ اس کی تخلیقی فکر جدیدیت کے فکری پس منظر سے پیشتر معاصرین سے زیادہ واضح اور روشن بناتی ہے۔ لیکن ادبی نظریہ ساز کی حیثیت سے اس کے قدم ہر ہر غزٹوں سے دو چار ہوتے ہیں۔ وہ ایک کامیاب ادیب اور متنازعہ مفکر ہے کہ اس کی فکر نے انسان کو فطری اور صورت حال کا ناقص احاطہ نہیں کرتی مگر اس کے تخلیقی کارنامے نے انسان کا زوال مرتفع بن جاتے ہیں۔

وجودیت کے ترجمانوں میں دہریہ بھی ہیں اور خدا پرست بھی اور ان میں سے ہر ایک زندگی اور وجود کے سلسلے میں ایک منفرد زاویہ، نظر کے ساتھ بیسویں صدی کی فکر یا نئے انسان کی ہزار شیوہ شخصیت کے سر کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان میں سے ہر ایک انسان کو محض سماجی مظہر کی شکل میں دیکھنے کے بجائے اس کا مطالعہ ایک فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ ان کی فکر کا بنیادی نقش وجود ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مجموعی طور پر ان کی فکر موضوعی ہے۔ لیکن یہ موضوعیت عینیت سے اس لئے الگ ہے کہ کائنات ان کے نزدیک وابستہ نہیں۔ یہ انسان کے ادنیٰ وجود اور اس کی باطنی شخصیت کے رشتوں کی نوعیت کو سمجھنا چاہتی ہے۔ اس کے مسائل نے معاشرے کے اس فرد سے وابستہ ہیں جو انسان بھی ہے اور انسان گزیدہ بھی۔ وجودیت کا خدا موردی عقائد یا رسوم کا زائیدہ نہیں۔ یہ غیر ذات اور ماحول کے بوجھ سے رہائی، وجود یا نفس کی آزادی کے تحفظ اور ذاتی تجربات و حقائق کا اثبات کرتی ہے۔ یہ عقل کی آمریت سے انکار کرتی ہے، لیکن اس کی ناگزیریت اور حقیقت کو تسلیم بھی کرتی ہے۔ اپنے ابہام، اندرونی تضادات اور حسی تجربات پر رتکار کے باعث، وجودیت کی فلسفیانہ قدر و قیمت جو بھی ہو، یہ حقیقت مسلم ہے کہ یہ آج کا فلسفہ ہے اور جدیدیت کا ایک نمایاں طرز احساس۔ زندگی کا قانون ہے کہ تہذیب سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی ہے۔ بیسویں صدی کی تہذیب کی پیچیدگی، فرد کی پیچیدگی کا آئینہ ہے۔ وجودیت (اور اس طرح جدیدیت) اس پیچیدگی کا احساس بھی ہے اور اس کا اظہار بھی۔ کامیو کے باغی کا ایک جملہ ہے کہ

سب کچھ حال کو دے دیا جائے یعنی پورا وجود حال کی ملکیت ہو۔ یہ کسی موہوم آرزو کا اظہار نہیں بلکہ ایک جبری صداقت ہے۔ وجودیت اسی صداقت کا تجزیہ ہے۔

جدیدیت کے شعری اور تخلیقی مسائل کو سمجھنے کے لئے نفسیات کے چند اصولوں اور میلانات کی آگہی بھی ضروری ہے، جو فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے توسط سے نہ صرف یہ کہ انسانی وجود کے بعض گوشوں اور شخصیت کے عمل کا انکشاف بنے، بلکہ نئی تخلیقی فکر، اظہار اور طریق کار پر براہ راست اثر انداز بھی ہوئے۔ سائنس، فلسفہ اور مذہبی فکر کی ایک باقاعدہ روایت بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے موجود تھی۔ پندرہویں صدی کی نشاۃ ثانیہ نے مغرب کو جدیدیت کے ایک نئے شعور سے متعارف کرایا تھا۔ تحریک اصلاح دین ذات اور کائنات کے ایک نئے تصور کا حرف اولین تھی اور صنعتی انقلاب نے سائنس کو ایک نئے نظام و نظریہ حیات کا محرک بنا دیا تھا۔ البتہ علم کے اعتبار سے نفسیات اور طریق کار کے طور پر تحصیل نفسی کی روایت کا آغاز گرچہ انیسویں صدی کے اواخر میں ہو چکا تھا، لیکن اسے واضح سمت نہ سويں صدی میں ملی۔ تخلیقی اظہار و افکار کی طرح شعور و لاشعور کے عمل کا قصہ بھی اتنا ہی پرانا ہے جتنی فنون لطیفہ یا انسانی تمدن کی تاریخ۔ لیکن یہ مسائل بیسویں صدی سے پہلے کسی باضابطہ نظام فکر کا مرکز نہیں بنے تھے۔ مثال کے طور پر لاشعور اور جنسی جبلت کی فعلیت پر فلسفیانہ غور و خوض کا رجحان بیسویں صدی ہی میں عام ہوا۔ شو پینار اور نطشہ اس سے پہلے ہی ان نظریات کی نشاندہی کر چکے تھے اور انسانی ذہن کی پراسرار گیرائی اور گھٹلک احساس کو کم و بیش انہیں خطوط پر سمجھنے کی سعی کی تھی۔ شعر کے لئے انسانی فطرت کا یہ تصور ہمیشہ سے ایک موضوع کی حیثیت رکھتا تھا۔ اسی لئے تحلیل نفسی کے موسس فرائڈ کا یہ خیال غلط نہیں تھا کہ لاشعور کی دریافت کا جو سہرا اس کی ستر دیں سالگرہ پر اس کے سر باندھا جا رہا تھا، شاعر اور فلسفی بہت پہلے سے اس نقش کو منور کرتے آ رہے تھے۔ انیسویں صدی کی رومانی تحریک تحلیل نفسی کی اہمیت کا نقطہ عروج تھی۔ شعرا سے قطع نظر، عام تعلیم یافتہ طبقے نے بھی یہ سوچنا شروع کر دیا تھا کہ تعقل جذباتی زندگی کے لئے تباہ کن ہی نہیں انسانی شخصیت کا ادھورا عمل اور اظہار بھی ہے۔ اس لحاظ سے فرائڈ کے افکار فی الواقع روح عصر کی ترجمانی کرتے ہیں اور امر مخفی کے اس تصور کو بے نقاب کرتے ہیں جسے اخلاقیات کے رسمی معیاروں نے ذات کا ظلمت کدہ یا شرکی آماجگاہ قرار دیا تھا۔ فرائڈ نے امر مخفی یا لاشعور کو ایک ایسی طاقت کے طور پر دیکھا جو تعقل سے بے نیاز ہمہ وقت سرگرم کار رہتی ہے اور انسانی مزاج و کردار کی تشکیل میں ایک موثر رول ادا کرتی رہتی ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ان بکھرے ہوئے خیالات کو ایک عہمی

مقدمہ یہ نہیں دیکھنی شکل ہی۔

بیسویں صدی میں فرانڈ کی اہمیت اور اس کے حلقہ اثر کی وسعت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ 1909 میں جب فرانڈ نے امریکہ کا سفر کیا تھا اس کے بعد سے بیس برسوں کے اندر اندر کم از کم سو کتابیں اس کے نظریات کی تشریح، تقویم کے سلسلے میں امریکہ ہی سے شائع ہوئیں۔ فرانڈ اس نوجوان نسل کا وہی قائد بن گیا جو سماجی اخلاق اور معاشرتی رسوم کے بارے میں خوفزدہ بزرگوں کو جذباتی طور پر اچھٹی محسوس کرنے لگی تھی۔ اور ان کے اقدار و افکار کو مصنوعی اور منافقانہ سمجھ کر ان کی گرفت سے نکل کر ناپاکی بن چلا۔ یہ چند فرانڈ کی تحلیل نفسی طریق کار کے اعتبار سے رہنمائی ہے، لیکن ٹامس مان نے درست کہا تھا۔ فرانڈ کا اثر سادہاں سے زیادہ ایک فلسفی کی حیثیت سے پڑا۔ اس اثر کی نوعیت ایک طرز نہیں تھی۔ پناہ فراڈ نے اپنے معاشرہ حلقہ قریبی رویوں کو متاثر کرنے کے ساتھ شعروادب کی روایت سے دور بھی اثرات قبول کئے۔ اس نے "پیداو کی کتاب" "ریسوا کا بھتیجا" کے ریسوا کو جو ایک بے حیا اور رسوا روزگار شخص تھا، یا بیگلی کے الفاظ میں "نفس غیر مطمئنہ" ایک حساس اور حقیقی فرد کے طور پر دیکھا تھا اور اس کے "نئے" ذات میں ہلاکت کی پر اسرار کائنات کے ارتعاشات محسوس کئے تھے۔ (مارکس نے بھی ایک خط میں (نام اینگلز) اس کتاب کی تعریف کی ہے۔ اس نے تحفہ یہ کتاب اینگلز کو بھیجی بھی تھی) 1930ء میں فرانڈ کو گوئے انعام دیا گیا تو اعزاز کے اس لمحے کو فرانڈ نے ایک شہری کی حیثیت سے اپنی زندگی کا منہجا قرار دیا۔ (گوئے "ریسوا کا بھتیجا" کا مترجم بھی تھا) گوئے سے اپنی شیفنگلی کا تذکرہ فرانڈ نے بار بار کیا ہے۔ یہاں تک کہ خواب میں بھی وہ گوئے سے ملتا ہے اور اس سے باتیں کرتا ہے۔ اس دلچسپی کا اصل سبب یہی ہے کہ گوئے کی شاعری میں فرانڈ کو فطرت کی طرف کسی مستند روی روپ کے بجائے ایسے وجدانی رویے کا ہی اظہار ملتا ہے اور فرانڈ کی تحلیل نفسی میں وجدانی رویہ کا نقشہ بہت واضح اور روشن ہے۔ استقراری رویے پر وجدانی رویے کو ترجیح دینے کا ایک اور سبب یہ ہے کہ اس طرح صدائیں تک انسان کی رسائی کم از کم وقت میں زیادہ سے زیادہ تیزی کے ساتھ ہوتی ہے۔ شعور کی رو (یا میراجی کے الفاظ میں "دھیان کی موج") کا پورا نظام وجدان کی اسی تیز روی پر قائم ہے۔ فرانڈ نے شعور اور تحت الشعور کی باہمی کشمکش کا تجزیہ آزاد تلازمہ خیال کے تصور کے ذریعے کیا ہے جس کا یہ چشمہ شعور کی یہی رو اور اس طرح بالواسطہ طور پر وجدان ہے۔ اس صدی کے اوائل میں فرانڈ نے نفسیات انسانی کی دو جہتوں کو تجزیے کا موضوع بنایا تھا۔ ایک تو معالجاتی طریق کار کے طور پر تحلیل نفسی

جدیدیت اور نئی شاعری

کو برت کو طبع انسانی کے مطالعے میں، دوسرے انسان کے لاشعوری سفر کی روداد کے بیان میں۔ موخر انداز کا تخلیقی اظہار و عمل کے تمام شعبوں سے گہرا رشتہ ہے۔ نیز تخلیقی سمت و رفتار کے تعین میں اس کا رول بھی بہت نمایاں رہا ہے۔ فرائنڈ کا خیال تھا کہ انسان کی اصلیت اس کے ظاہر سے منتخب ہوتی ہے اور اس کا ذہنی سفر لازمی طور لاشعوری گہروں کا پابند ہوتا ہے۔ وہ انماں جو انسان سے شعوری سطح پر سرزد ہوتے ہیں، انہیں فرائنڈ انسان کے پورے نفسی وجود کے الگ اور ٹھہرے ہوئے اجزاء سے تعبیر کرتا ہے۔ جنسی جہتوں کو وہ انسان کے تہذیبی، فنی اور عمرانی کارناموں کی قوت متحرک کہتا ہے۔ خواب اس حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ لاشعور کم و بیش کلیتہاً جنسی جبلت کی زنجیر میں گھرا رہتا ہے۔ چنانچہ فرائنڈ کا خیال ہے کہ خواب کے ہر عنصر کی تعبیر جنس کی اصطلاحات میں ممکن ہے۔ انسان کے دن سپنوں (Day Dreams)، اس کے تصور یوں، اس کے امنام خیالی، اس کی غائب دماغی، گفتگو میں اس کی بے ربطیاں اور اطلاق کی خطیاں، ان سب کو فرائنڈ اسی جبلت سے منسلک سمجھتا ہے۔ یہ تمام مظاہر ارضی اور مستحضر حقائق سے پرے، باطن کی ایک زیادہ گہری اور ہمعنی دنیا کی نشاندہی کرتے ہیں۔ جنسی جبلت فرائنڈ کے نظریات کا نقطہ آغاز ہے اسی سے انسان کی شخصیت اور اس کی تخلیقی توانائیوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے تمام بیجاانات، حسی ارتعاشات اور تجربے اسی کے بطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہی انسان کو کرداریت کے میکالنگی تصور سے الگ کرتی ہے اور اس کے غیر متوقع اور ناگہانی اظہارات کی اساس فراہم کرنے کے علاوہ ان کی ہیئت کا تعین بھی کرتی ہے۔ شعور کی فعلیت انسان کے انفرادی اختیار میں پوری طرح سمیٹے نہیں پاتی۔ معاشرتی امتیازات، اخلاقی ضوابط، والدین کا تسلط اور اقتدار، عام تربیت، روایت، موروثی قدریں، غرضیکہ خارجی دنیا کی کئی حقیقتیں انسان کے شعوری عمل کو متاثر کرتی ہیں۔ اس کے برعکس جنسی جبلت کی تیز روی، آوارہ خرامی، دفر اور اس کا تحکم جو انسان کے لاشعوری سفر سے بنیادی ربط رکھتا ہے، شعور کی رفتار کے مقابلے میں لاشعور کی رفتار کو کہیں زیادہ تیز اور شوریدہ سر بنا دیتا ہے۔ اس جبلت پر قابو پانے کی کوشش کی جائے تو حسی سطح پر زبردست کشمکش کا تجربہ ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ فطرت انسانی کی زرخیزی ماند پڑ جاتی ہے اور اس کی نمو کا راستہ مسدود ہو جاتا ہے۔ فطری نشوونما کے لئے ضروری ہے کہ اس جبلت کو اس کی تشفی و آسودگی کے نقطے تک آزادانہ پہنچنے دیا جائے۔ فرائنڈ کے نزدیک شعور کا عمل روشنی کے عمل سے مماثل ہوتا ہے جو موجودات اور اشیا کی شناخت میں معاون ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ان کی حقیقت پر حرف نہیں آتا۔ لاشعور اشیا کی ہیئت ہی نہیں ماہیت بھی بدل دیتا ہے۔ کیوں کہ اس کی گرفت میں آنے والی ہر شے،

جدیدیت اور نئی شاعری

”احساس یک لہجہ اور انفرادی تجربہ بن جاتا ہے۔ تخلیقی استعداد جو ذہنی نگرانی میں آزادی عمل سے محروم ہو جاتی ہے، شعور سے ہمنما ہوتے ہی مطلق العنان بن جاتی ہے۔“

فرائدہ خیال تھا کہ ”جنسی جبلت انسانی فکر و عمل پر اسی وقت سے اثر انداز ہونا شروع ہو جاتی ہے جب وہ شعور سے وسیع اپنے اپنی اتنا تک رسائی کی منازل سے ابھی دور ہوتا ہے۔ یہ ذات کا ایک بظاہر مجبوس عنصر ہے لیکن لامحدود توانائی کا مخزن۔ خوف اور احتسابات اسے پسپا کر دیتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بوجہ تک پہنچنے پر سچے انواع و اقسام کی جنسی الجھنوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اگر اس ننھے وحشی (بچے) پر کوئی پابندی نہ ہو اور وہ اپنی تمام حماقتیں برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے اندر ایک سی سالہ مرد کے تند جذبات اور ایک گھٹنوں چلنے والے بچے کی نا سمجھی مجتمع کرنے پر قادر ہو تو وہ اپنے باپ کی گردن مروڑ کر اپنی ماں سے ہم بستری کر لے گا۔“ (105) اس جبلت کا احتساب ایک زبردست مزاحم قوت ہے جس کا نتیجہ بے روی اور شکست حوصلگی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ زندگی کی طرف ایک رجائی زاویہ نظر اسی جبلت کی آسودگی کا عطیہ ہے۔ یہ آسودگی انسان کو پورا آدمی بناتی ہے۔

ایڈپس کا پھلس (جس کے باعث لڑکا ماں کی طرف اور لڑکی باپ کی طرف کشش محسوس کرتی ہے) کی تشکیل بھی فرائدہ کے نزدیک بچپن ہی میں ہو جاتی ہے۔ جو لوگ ایڈپس کی آزمائش سے کامیاب نہ رہ جاتے ہیں ان کی جنسی زندگی بھی فطری ہوتی ہے اور یہ اعصابی دباؤ، جسی انتشار اور نیوراتی کیفیتوں سے محفوظ رہتے ہیں۔ عام اخلاقیات کے لئے فرائدہ کا یہ نظریہ ایک ضرب کاری تھا چنانچہ اس مسئلے پر بحث بھی زور و شور سے ہوئی۔ یہاں فرائدہ کے نظریات کی صحت اور عدم صحت سے بحث نہیں، کہنا صرف یہ ہے کہ شخصیت کی وہ گتھیاں جنہیں روایتی اخلاقیات نے شجر ممنوعہ سمجھ کر جوں کا توں چھوڑ دیا تھا اور جن کے بارے میں سوچنا اور گفتگو کرنا اپنی بیماری کا نتیجہ یا بے حیائی سمجھا جاتا تھا، فرائدہ نے ان کی اہمیت جنائی اور انہیں ذات و زندگی کے وسیع تر تصورات سے مربوط کیا۔ دادا ازم، سرریلزم، شعور کی رو، آزاد تلازمہ، حیا، خواب، شعور کی کیفیتوں کا اظہار، لہجے اور ہیئت کی تبدیلیاں اور ایک نئی جمالیات، علامت، تماشے اور پیر تراشی، وجود کے گھنے جنگلوں کی پراسرار آوازیں، باضابطگی اور تصنع سے بے زاری، مایوسی، حاصلی، خود بینی و خود نمائی کے احساس، ان سب کی تہہ میں فرائدہ کے اثرات، اچھے ہوں یا برے، ایک مسلمہ حقیقت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس نے ان کوائف سے جو معنی اخذ کئے، ان سے اتفاق و اختلاف دونوں کی گنجائش ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جنسی جبلت کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود اسے وجود کا

جدیدیت اور نئی شاعری

مرکزی اور کلیدی نشان نہ سمجھا جائے۔ لیکن یہ اعتراف ناگزیر ہے کہ فرائڈ نے وجود کی طرف ایک نئے زاویہ نظر کی داغ بیل ڈالی اور تخلیقی اظہار و افکار کو ایک نئی جہت بخشی۔ اس نے کئی حجابات (Inhibitions) دور کئے اور انسانی شعور کو چھان بین کے ان مراکز تک پہنچایا جن پر بالعموم خموشی اور بے نیازی کی مہریں ثبت تھیں۔

جہلت اور شعور کے تنازعے کا ایک اور نقش ذات اور معاشرے کی کشمکش میں ابھرتا ہے۔ فرائڈ نے معاشرے کو ایک اندھی قوت سے تعبیر کیا تھا۔ عورتوں اور بچوں کے ساتھ بہیمانہ سلوک (مثلاً فسادات میں) یا اذیت کوئی کارحمان اس اندھی قوت کے خلاف ایک مکروہ احتجاج ہے۔ لیکن اس سے مفر نہیں تاؤتیک انسان اپنی جہلت کو آزاد اور صحت مند رکھنے کے قابل نہ ہو سکے۔ ”اصول انہساط سے آگے“ (Beyond the Pleasure Principle) میں فرائڈ نے ہر جاندار خلیے میں موت کی ایک جہلت کے وجود کا ذکر کیا ہے جو غیر عضوی حالت کی طرف مراجعت کی خواہش کو مشتعل کرتی رہتی ہے۔ کتاب کا خاتمہ وہ ان الفاظ پر کرتا ہے کہ ”ہماری نام نہاد تہذیب ہماری کلفتوں کے ایک بڑے حصے کے لئے بجائے خود ذمے دار ہے۔ ہم سرور ہوں گے اگر اسے ترک کر کے ابتدائی (قدیمی) حالتوں کی طرف واپس جا سکیں۔“ (106) یعنی وہ حالت بہتر ہے جس میں جہلت آزاد ہو اور سیاسی مناقشات انسانی فکر و عمل کو غلط راستوں پر نہ ڈالیں۔ جنس ایک حیاتیاتی صداقت ہے۔ چنانچہ اس سے روگردانی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ یہ چیلنج نہیں جسے شکست دینے کے لئے ذہنی قوتوں کو بروئے کار لایا جائے بلکہ ایک فطری تقاضا ہے جسے سمو کی ایک راہ میسر آنی چاہئے۔ اس سلسلے میں یہ غلط فہمی بہت عام ہے کہ فرائڈ انسان میں چھپے ہوئے شیطان کو درغلطاتا ہے اور انسان کو تیز و شائستگی کے حصار توڑنے کی ترغیب دیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فرائڈ نے جنس کو ایک مرکزی نقطہ قرار دیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ زندگی کی تعمیر میں وہ چار اور عوامل یعنی لاشعور، انا، فوق الانا اور اصول حقیقت کو بھی فعال کہتا ہے۔ وہ نہ تو انسان کو ہر اخلاقیات سے بے نیاز کرنے کے درپے ہے نہ اسے تعقل کی سرد مہر سماجی مشین کا پرزہ بنانا چاہتا ہے۔ اس نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ شاداب جنسی زندگی اور فطری زندگی کے مابین کوئی خلیج حائل نہیں۔ دشواریاں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب سیاست، مذہب، عقائد، رسوم، روایات، نسلی امتیازات، قومی مفادات اور طبقاتی مصلحتیں انسان کی فطری زندگی کو اس کی جبلتوں سے الگ سمجھ کر، ان دونوں کے مابین اخلاقیات کے رسمی تصور کی دیوار کھڑی کر دیتی ہیں۔ ایسی صورت میں زخم خوردہ جہلت، خون بیزی اور غارت گری کے ذریعے یا

جدیدیت اور نئی شاعری

نئی زندگی کے لئے، نئے انداز، نئے جرم، نئے انسان، نئے ماحول، نئے نسلی اور قومی برتری کے سبب وہ نظام کے پر مائل ہوتا ہے۔ فرائڈ مانتی "سلیپ" یا "خواب" ہی "عقل" نہیں تھا کہ "گناہ و ثواب" یا "ہلاکت و نجات" کے رشتوں و شائد ہی لہرے۔ وہ ایک عالم تھا اور انشور جس نے چند نازیر سوالات سامنے رکھے اور انہوں نے ان کے جواب دہ ہونے کی تحریک دی۔ فرائڈ نے "عقل" جن معاملات میں سب سے زیادہ مستعمل ہیں، ان کی تہاٹ سے وہ ان ہی کی مخالفت میں سب سے زیادہ شدت برتی گئی، مثلاً بچوں کی بات اور بچوں کے مسائل میں۔

خواب، اساطیر، جنسی جرم، نئی آج بوں کی تعمیر کے عمل، فکر اور رویوں میں اندرونی تضادات، خوف، اور ہشت کی جلت، جرم و مراثی متعلق تصورات، بے ترتیبی میں ربط کی جستجو، فحش عادتوں کے استقامت، انداز کی شخصیت یا حیثیت کے نقطہ نظر، عقلیت اور جہالت کے استدلال کا تجزیہ فرائڈ نے بھی اور تجزیاتی سطح پر کیا ہے۔ اس نے زندگی کے ان پہلوؤں کی تنظیم کی جنہیں اندھیروں میں یہ فطرت کر رہا تھا۔ اسی لئے ان کی اہمیت اور معنویت کا کما حقہ احساس بھی نہیں پیدا ہو سکا تھا۔ انہیں بعد از طبیعت کے حوالے سے سامنے فکر ان کی طرف سے بے نیاز ہو گئی تھی۔ ادیبوں اور شاعروں کا فرائڈ نے ہمیشہ اتنا اصرار کیا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ وہ انہیں زندگی کے عقلی اور بہیم عوامل کا رمز آتش و آس کا جو اپنے ہی اند میں ایک رفیق منزل کی حیثیت دیتا تھا۔ فرائڈ نے نیوراسس یا اعصابی خصلتوں کی شدید بیماری کو بھی پہنا ہے تو یہ سمجھ لے کہ نیوراسس بہر حال ایک مرض ہے۔ فن میں جذباتی وراثت کے انکشاف کی بعض صورتوں کو نیوراسس قرار دے دیا گیا اور اس حقیقت کی طرف سے آنکھیں بند کر دی گئیں کہ نیوراسس کا بوجھ کے تساط کا نتیجہ ہوتے ہیں، جب کہ فن کار وادہوں سے مغلوب ہونے کے بجائے ان پر غالب رہتا ہے۔ وہ خواب دیکھتا ہے لیکن عالم ہوش میں، اور اسے یہ قدرت حاصل ہوتی ہے کہ خواب کی دنیا سے حقیقت کی دنیا میں واپس بھی آ سکے اور عقل سے اپنا کھویا ہوا رشتہ دوبارہ قائم کرے۔ اب مانتی گراں مانتی کا اندازہ لگانے کے لئے اس حقیقت کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے۔

اس مذاق کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وجود کے بعض گوشوں پر حد سے زیادہ ارتکاز کے باعث اگرچہ نہیں نہیں فرائڈ کی فکر میں ایک عدم توازن کا احساس بھی ہوتا ہے۔ لیکن بقول ٹرلنگ فرائڈ نے انسان کو باوقار اور دلچسپ نیز حیاتیات اور ثقافت کا ایک پیچیدہ معرہ بنا دیا ہے۔ (107) نئی شاعری کے ابھار اور پیچیدگیوں کو ذات کی اس پیچیدگی کا پرتو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ فن کے بارے میں اس کا

جدیدیت اور نئی شاعری

مبادل آسودگی کا نظریہ اب زیادہ قابل قبول نہیں رہ گیا۔ اسی طرح یہ تصور بھی کہ خواب (دہ عالم بیداری کے ہوں یا نیند کے) محض حصول لذت کا وسیلہ ہیں، اب مشکوک ہے۔ فرائنڈ کا یہ خیال بھی کہ تخلیقی اظہار (شاعری) لاشعور کا عمل ہے، اس اضافے کے بغیر ادھورا رہ جائے گا کہ یہ لاشعوری عمل بہر صورت شعوری ضبط سے مربوط ہوتا ہے۔ پھر بھی نئی جنسی اخلاقیات پر فرائنڈ کے اثر اور نئے تخلیقی رویوں سے فرائنڈ کی فکری قربت ایک مسلمہ حقیقت ہے۔ 1930ء میں آڈن نے فرائنڈ کی موت پر غلط نہیں کہا تھا کہ۔

اگرچہ اکثر وہ غلط تھا اور بعض اوقات مبہل (جب بھی) ہمارے لئے وہ
ایک شخص نہیں ایک پورا ذہنی ماحول ہے۔ (108)

تخلیقی فکر پر فرائنڈ کے اثرات اور نئی ذہنی فضا نیز فرائنڈ کے نظریات میں مطابقت کے کچھ پہلوؤں کا جائزہ لیتے وقت یونگ اور ایڈلر کے افکار کی طرف اشارہ بھی ناگزیر ہے۔ عصر جدید اپنی شوریدہ سری کے باوجود بعض حجابات کی گرفت سے ابھی پوری طرح نجات نہیں پاسکا ہے۔ چنانچہ جس نئے خیال کی تکلیف اٹھانے میں ہمارے معاشرے کو سب سے زیادہ دشواری پیش آئی اس کا ایک نقطہ جنس کے سلسلے میں فرائنڈ کا نظریہ بھی ہے۔ سماجی اور تہذیبی سطح پر یونگ اسی لئے فرائنڈ کی بہ نسبت زیادہ قابل قبول نظر آتا ہے کہ اس نے نہ تو عام اخلاقی معیاروں کو اتنے غیر متوقع صدے پہنچائے، نہ جنسی جبلت کو ہر انسانی اظہار و عمل کے پیچھے کار فرما دیکھا۔ یونگ کے یہاں جبلت قوت حیات کا دوسرا نام ہے۔ اس نے فرائنڈ سے اکتساب کے باوجود کئی مسائل میں اس سے اختلاف بھی کیا ہے۔ مثلاً انسان کے لاشعور تک رسائی کا وسیلہ وہ الفاظ کے رد عمل کے اظہار میں دریافت کرتا ہے۔ یعنی لفظوں کی ایک فہرست کسی کے سامنے رکھ دی جائے اور ہر لفظ کے جواب میں اس کی زبان سے جو لفظ نکلے اسے یونگ شخصیت کی صحیح پرکھ کا مواد سمجھتا ہے۔ فرائنڈ کے آزاد تلامذہ خیال کے مقابلے میں یونگ کا طریق کار اس اعتبار سے زیادہ کارآمد ہے کہ الفاظ کے رد عمل کا اظہار کرنے والے کے مراکز شعور (یعنی اس کے ذہن کو متحرک کرنے والے الفاظ) معین اور واضح ہوتے ہیں۔ اسی لئے یونگ نے اپنے طریق کار کو تجزیاتی نفسیات کہا ہے۔ لاشعور کے معاملے میں یونگ اس حد تک تو فرائنڈ سے اتفاق کرتا ہے کہ لاشعور کو اس کی زرخیزی کے پیش نظر، شعور پر فوقیت حاصل ہے اور یہ ایک زیادہ وسیع و بسیط نیز معجزہ کار دنیا ہے۔ لیکن فرائنڈ کے برعکس وہ لاشعور کو نہ تو محض انفرادیت کا اظہار سمجھتا ہے، نہ اسے فرد کی صرف ذاتی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک لاشعور

ذاتی ہیں۔ اور اجتماعی بھی۔ ذاتی ارتقا و یونٹ شعور کے لئے تعبیر کرتا ہے جس کا رخ شعور کی بات ہے۔ اس میں وہ اپنے نظریے و انسان کے عام فہم اور اجتماعی مجموعی طور پر تارک سے جوڑتا ہے، اس میں تاریک ماضیت و پس پشت والی دقت ہے۔ اس میں حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ نظریاتی اور تمدنی مسائل میں شعور عام طور پر ایک رسمی عمرانی معیار ہے اور مختلف تصورات تک پہنچتا ہے جب کہ شعور کے مراد برائی عقائد سے تینوں، اعتبارات اور شرائط کا ہونی و ابرائیس ہوتا ہے۔ شعور اور لا شعور کی اہمیت نسبی ہوتی ہے اور کسی بات کے ساتھ ساتھ تغیر و تبدل کی حامل ہے۔ لا شعور کا عمل شعور کی صلاحیت کرنا رہتا ہے یعنی ان سد قوتوں سے، انشاف و دریافت میں شعور دنا کامی ہوتی ہے، ان تک لا شعور اور ادراک کی مدد سے پہنچتا ہے۔ لا شعور بھی ان امور، اجتماعی شعور کے ذخیرے سے اخذ کرتا ہے۔ یونٹ کے نزدیک یہ ذخیرہ جمعی اعتبار سے ذخیرہ بنیاد پر مشتمل ہے۔

یونٹ کا عام زاویہ، نظریہ جو اس پر چب ہی عرض دیا جا چکا ہے، مروجہ اخلاقیات سے متصادم نہیں ہوتا۔ وہ نہ تو خواب و بھسی، آسودگیوں کا اظہار اور حصول نشاط کا ذریعہ مانتا ہے نہ صفر سنی کی جنسی پیاس اور پیچیدگی و ہونی میں بردار اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے منسلک کرتا ہے۔ 1914ء میں یونٹ نے اپنے تجزیاتی نفسیات میں ایک اور نظریہ (نظریہ، انواع، Types) کا اضافہ کیا۔ اس نظریے کے مطابق دو قسم افراد، دو انواع میں سے کسی ایک سے وابستہ کرتا ہے۔ ایک تو لوگوں کی وہ نوع جن کی فکری توانائیوں، شعور میں کمی ہوتی ہیں اور جن کی کمی شخصیتیں بے حجابانہ اظہار کرتی ہیں اور اس اظہار کے ذریعے اپنی اہمیتوں کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ لوگ جن کی قومیں اپنی ہی فکر اور جذباتی الجھنوں کی نذر ہو جاتی ہیں وہ لوگوں کے مانتے اپنے کسی تجربات و واقف کوالے سے جو تجربے یا شرماتے ہیں۔ اس کشمکش کے باعث اعصابی خصل پیدا ہوتا ہے اور بیرونی حالات و مطالبات کے مطابق عمل سے معذوری کا احساس انہیں افسردہ طراوت بنا دیتا ہے۔ لیکن یونٹ اس سوال سے بحث نہیں کرتا کہ ان دو انواع میں بہتر کون ہے۔ اشارت و دعائیہ لفظ کے میلان خود بخود مبنی و مہملک ضرور کہتا ہے اور مسخرت و مسائی کے اعتبار سے اسے فرائد کے جہت کی پسپائی کے تصور سے مماثل قرار دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ درجہ بندی ایک پیچیدہ مسئلہ کو سرسری اور سطحی بنا رہتی ہے۔ خود بخود مبنی کا میلان اپنی ذات کا بے حجابانہ اظہار کرنے والوں کی طبیعت میں بھی کسی نہ کسی حد تک شامل ہوتا ہے اور بعض خود مگر افراد میں شخصیت کے کسی جوہر کی نمائش کا جذبہ بھی ان کی، اخلاقی پسندی کی طرف قوی ہو سکتا ہے۔ یونٹ کو خود بھی اس قسمیت کا احساس تھا چنانچہ بعد

میں اس نے اس تقسیم کی نظریاتی حدیں کچھ اور وسیع کر دیں۔ اس نے افراد میں فعلیت کے چار عوامل کی نشاندہی کی یعنی خیال، احساس، ادراک اور اضطراب، اور افراد کی متذکرہ دو انواع کو اب نئے سرے سے یوں پیش کیا: (109)

- 1- داخل (اندرون) کی طرف غالب میلان رکھنے والے۔
- 2- خارج کی طرف غالب میلان رکھنے والے۔
- 3- احساس کو خارج سے داخل کی طرف یا کائنات سے ذات کی طرف مائل کرنے والے۔
- 4- ذاتی احساس کو خارجی دنیا کی طرف لے جانے والے۔
- 5- وہ لوگ جو ادراک کو باطن کی سمت لے جائیں۔
- 6- وہ لوگ جو احساس کے تجربات کو باہر لائیں یا اپنی ہی ذات تک محدود نہ رکھیں۔

انواع میں اس انسانے نے یونگ کے نظریے میں قدرے وسعت اور لچک پیدا کر دی ہے لیکن وجود کے اسرار اور تضادات پر کسی ایک اصطلاح کا حکم لگانا شاید زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتا۔ بلاشبہ یونگ کا طریق کار زیادہ تجزیاتی اور منضبط ہے، پھر بھی چونکہ انسان کی شخصیت اپنی اندرونی پیکار اور تغیر پذیری کے سبب سے کسی ایک نقطے پر ٹھہرتی نہیں اس لئے سائنسی انداز میں بعض طے شدہ اصولوں کے مطابق ان کا تجزیہ بھی آسان نہیں۔ اس محدودیت کے باوجود یونگ کے نظریات کو روایت پرست اور مذہبی حلقوں میں حمین کی نظر سے دیکھا گیا۔ فرائڈ نے مسلمات پر ضرب لگائی تھی اور ارضی مسرت کے حصول پر زور دینے کے علاوہ مذہب کو داهموں کا خواب آور نظام کہا تھا۔ یونگ مذہب کو ذہنی صحت کے حصول و قیام کا ذریعہ کہتا ہے۔ دونوں اس امر پر متفق ہیں کہ جدید تہذیب دیوانگی کی کسی نہ کسی شکل سے دوچار ہے اور آسودہ ذہنی سے محروم۔ اس دیوانگی کے اسباب کا تجزیہ فرائڈ کو ایک بنیادی نتیجے تک لے جاتا ہے خواہ اسے تسلیم نہ کیا جائے۔ لیکن یونگ اپنی اخلاق پرستی کے باعث نہ تو فرائڈ کی تائید پر آمادہ ہوتا ہے نہ ہی کسی دوسرے نتیجے تک پہنچتا ہے۔ 1931ء میں یونگ نے اپنا مقالہ ”جدید انسان ایک روح کی تلاش میں“ پہلی بار شائع کیا تھا اور جدید انسان کی الجھنوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا

اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ صرف حال میں زندہ رہنا
انسان کو جدید نہیں بناتا کیوں کہ اس طرح ہر شخص جو موجودہ دور میں زندہ ہے جدید

جدیدیت اور تنی شاعری

وہ ہے ۔ ہمدید صدف ہے ۔ وہ اپنے سال کا پورا شعور رکھتا ہے ۔ وہ انسان ہے
مستعار ہے ۔ تجرید ہے ۔ عین الیلا ہے ۔ (110)

وہ تہ کے تہ یونٹ آئے چل رہے ہیں لیکن نہ جانتے نہ سمجھتے ہیں کہ ہمدید کا مطلب ہے خود
میں سے باہر اور متقدم شعور کے قطع کر لینا جو نوع انسانی سے آگے بڑھتا ہے اور وہ وائے ساتھ سمیٹ
ساتھ ہے ۔ تنی کہ ہماری تہذیب میں وہ لوگ جو تنقیدی اعتبار سے پست ترین طبقے میں شامل ہیں ہم ہمیشہ
تہہ ہی شعور کی عمر پر رہے ہیں جیسے کہ قدیم نہیں ۔ اس نظریہ کی سب سے بڑی پیچیدگی یہ ہے کہ
یونٹوں کے مکمل شعور اور وائے ہمدید شعور وائے حسان میں پرونا چاہتا ہے ۔ نتیجتاً اس کا نظریہ
مشہور ہوتا ہے ۔ تنی کے حقیقت سے جدید ترین طریقہ کار کے لحاظ سے وہ عقلی اور تجزیاتی ہے ۔
یونٹ نے افکار انسانی میں جو تبدیلیاں لائی ہیں وہ حقیقی ہیں لیکن ان میں ایک کئی طور پر ان کے غالب میدان کا تابع
سمجھنا غلط ہے ۔ تنی کے اعتبار سے ہمدید عقلی یا مخالف عقائد سمجھنا بھی درست نہیں ۔ لیکن ان چند نقائص
کے باوجود یونٹ نے انسانی نفسیات کو اس کے ماحول اور تاریخ کے تناظر میں ایک نئے زاویہ نظر سے
دیکھا اور اجتماعی شعور کے تصور کی ماحولیت سے ہمدید انسان میں چھپے ہوئے پرانے آدمی تک پہنچا ۔
تنی نے ہمدید کی پوری صورت کو توہمت و ازہ و غمخیزانہ طوف توجہ دلائی اور یہ بتایا کہ جہوم میں رہ کر
تنی ہمدید انسان اس سے تنہا ہے نہ وائے ہمدید شعور سے انقطاع نے اس کے جذبہ خیال کی جڑیں
جہنم کاٹ دی ہیں ۔

ایڈیٹر کا طریقہ کار تنی نے لیکن بڑی حد تک ملتی ۔ بچوں کی نفسیات اور تربیت کے معاملے
میں ایڈیٹر کے افکار و طریقہ کار سے خاصا کام لیا گیا ہے ۔ وہ انسانی وجود کی قوت متحرک ، جنسی جبلت یا
اجتماعی شعور کے بجائے شخصیت کے ان جدید نقائص میں دریافت کرتا ہے ۔ جو افراد و کمتری کے احساس
میں مبتلا کرتے ہیں ۔ یہ تجربہ افراد کو تلافی کے راستوں کی جستجو پر آمادہ کرتا ہے ۔ ادب ، فن ، علم ، ذہنی اور
تخلیقی استعداد کے تمام مظاہر کو وہ احساس کمتری کا زائید سمجھتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ شخصیت میں کوئی
کمی ، خامی ، ناکامی اور محدود فرد کو اس کی الجھن سے نجات دلانے کے لئے اسے ذہنی اور تخلیقی عمل پر
اُکساتی ہے تاکہ وہ کسی نہ کسی طرح اپنے وجود کا اثبات کر سکے اور اپنی نارسائی کا انتقام لے سکے ۔ یہی طرز
فرد فرد میں ان کے شعور کی تربیت اور تشکیل کرتا ہے اور چونکہ ہر فرد جبلی طور پر دوسروں کو زیر کرنے یا ذہنی
اور جسمانی اعتبار سے دوسروں پر اپنی برتری قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے ، اس لئے کمتری کا اذیت ناک

جدیدیت اور نئی شاعری

احساس اس کی بکھری ہوئی توانائیوں کو مجتمع کر کے ان کے اظہار کو راہ دیتا ہے۔ انا س کمتری کا مرفن ہے۔ چنانچہ ایڈٹر کے نزدیک بچوں کی ابتدائی زندگی انہیں انا کی جن کیفیتوں سے روشناس کراتی ہے وہی مستقبل میں ان کی شخصیت کا خاکہ تیار کرتی ہیں۔ خوابوں کو ایڈٹر ناگہم آرزوؤں یا جنسی محرومیوں کا اظہار نہیں سمجھتا۔ وہ خوابوں کا رخ انسان کے گزشتہ تجربوں (یا ماضی) کے بجائے مستقبل کی طرف موڑتا ہے اور انہیں برتے ہوئے محو کی بازگشت کے بجائے آنے والے دور کے امکانات کا اشارہ کہتا ہے۔ انا پر ارتکاز کے سبب سے ایڈٹر کی نفسیات انفرادی کہی جاتی ہے۔ وہ شعور ولا شعور کو ایک ہی حقیقت سے تعبیر کرتا ہے جو شعور اس وقت کہلاتی ہے جب فرد اس سے آگاہ ہوتا ہے اور لا شعور اس صورت میں جب فرد اس کی طرف سے بے خبر ہو۔ اس طرح شعور ولا شعور ایک ہی زنجیر کے حلقے بن جاتے ہیں۔ ایڈٹر کے خیال میں یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ ان دونوں حلقوں میں سے ایک انسان کی نگاہ سے اوجھل رہے۔ احساس کمتری اور احساس برتری یا تفوق کی شعوری جستجو، کمتری ہی کے شعوری یا لا شعوری احساس کا نتیجہ ہوتی ہے۔ انسان اپنی استعداد کے اظہار کی تمام ہیئتوں میں، وہ علم و ادب میں ہوں یا سائنس یا حکمت یا زندگی کے کسی اور شعبے سے متعلق، ایک سماجی مقصد کا پابند ہوتا ہے۔ ایڈٹر سماجی مقصد پر اس لئے زور دیتا ہے کہ اس سے انا کو اپنے اظہار کی ایک مفید اور پرکشش راہ ملتی ہے اور صلے یا تحسین کی توقع انسان کو دور زیادہ سرگرم بناتی ہے۔ اس طرح وہ اخوت کی قدر سے خود کو وابستہ کر لیتا ہے تاکہ اس کا اظہار وقار میں اضافے کا سبب بن سکے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب دوسروں میں اپنے لئے پسندیدگی اور دلچسپی کا جذبہ ابھارا جاسکے۔

سماجی مفکروں اور اشتراکی حلقوں میں ایڈٹر کو اسی لئے زیادہ اعتبار حاصل ہوا کہ وہ سماجی اور ارضی رشتوں کی اہمیت سے نہ تو انکار کرتا ہے نہ ان سے انحراف کی ترغیب دیتا ہے۔ فن کی افادیت کے نظریے کی تصدیق بھی چونکہ ایڈٹر کی نفسیات سے ہوتی ہے، اس لئے کاڈوئل نے فرائڈ اور یونگ دونوں کے مقابلے میں ایڈٹر کو زیادہ حقیقت پسند کہا ہے، پھر ایڈٹر شخصیت کی نشوونما اور ذاتی صلاحیتوں کے اظہار کو بھی، حوں کی توثیق اور اس کے رشتوں سے الگ نہیں کرتا۔ اس کے علاوہ احساس کمتری اور متبادل آسودگی کے نظریے کی وضاحت بھی ایڈٹر نے بورژوا طبقے کی اقتصادی دوڑ اور مادی ہوس کی مثال کے ذریعے کی ہے۔ بورژوا تہذیب کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا تھا۔

ایک ایسی تہذیب میں جہاں ایک انسان دوسرے کا دشمن ہے،
یوں کہ یہ دوسرے پورے صنعتی نظام کا مفہوم ہے، اخلاقی زوال کو ختم نہیں کیا
جاسکتا۔ اس لئے کہ اخلاقی زوال اور جرم صنعتی تہذیب کی جہد للبقا کے
شائبہ بنے ہیں۔ (11)

فرائڈ، یونگ اور ایڈلر تینوں نے اپنے اپنے طریقے سے شخصیت کی باطنی پیچیدگیوں اور تجاہات
کا تجزیہ کیا ہے۔ انہوں نے انسان کو ایک ازلی اور ابدی مظہر کے طور پر بھی دیکھا اور اپنے عہد کی مخصوص
ذہنی اور جذباتی فضا کے آئینے میں بھی۔ ان کی فکر نے انسان میں موجود آدمی کا احاطہ بھی کرتی ہے اور اس
تہذیبی استعارے کا بھی۔ اس کے مختلف اقدار، افکار اور روایات کا ہجوم ہے۔ انہوں نے نئے انسان کی
پیچیدگیوں میں اس کے فنی اور تخلیقی اظہار کی نئی پیچیدگیوں کا سراغ لگایا اور اس طرح جدیدیت کے کئی
ردیوں کی بنیاد تک پہنچے۔ ان کی فکر میں وہ صوابت بھی ہے جو تاریخ و تہذیب کے بدلتے ہوئے معیاروں
میں اپنی معنویت کو برقرار رکھتے ہوئے ماضی، حال اور مستقبل یعنی کسی بھی عہد کے لئے یکساں قدر و قیمت
کی حامل بن سکے، اور اپنے زمانی اور مکانی انسلالات کے باعث وہ عناصر بھی ہیں جو نئے انسان کی
شخصیت اور وجود کا نشان بن سکتے ہیں۔ اس طرح وہ ایک ہم گیر اور لازماں شعور کے مفسر بھی ہیں اور
روح عصر کے ترجمان بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اپنے عہد کے جذباتی اور ذہنی زاویہ، ہائے نظر کے محرک
اور بعض ردیوں کے موسس بھی بنے۔ ان تینوں میں فرائڈ کو نسبتاً زیادہ شہرت یا بدنامی ملنے کی وجہ صرف یہ
نہیں کہ فرائڈ نے جنس کو بنیادی حقیقت مان کر وجود کی دوسری سچائیوں کو اس کا تابع قرار دے دیا تھا یا کسی
سنسنی خیز کشف کا مرتکب ہوا تھا۔ تخلیقی اور فنی اظہار کے شعبوں میں عشق کے تصور اور موضوع کو جو
حیثیت ہے، اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ فرائڈ کے افکار نے جنس اور عشقیہ تجربے کو ایک نئے
لفظیاد بعد سے ہمکنار کیا۔ صنعتی انقلاب نے جس تہذیب کی داغ بیل ڈالی اس میں جنسی مسائل کی
نوعمیہ پرانے ادوار سے مختلف تھیں۔ اس تبدیلی کا عکس ایک نئی جنسی اخلاقیات اور شعروادب میں جنس اور
عشق کے نئے تصورات کی شکل میں ایک تاریخی واقعے کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ امتناعات کے گرداب
سے نجات کی خواہش اور تجاہات سے بے زاری کا احساس معاصر عہد کے ذہنی میلانات کا ایک ناگزیر حصہ
ہے۔ یہی احساس کبھی سماجی اخلاق کے خلاف احتجاج اور کبھی عورت یا عشق کے ایک نئے تصور کی شکل میں
ایک غیر رسمی اور اندکھے جمالیاتی اور تخلیقی تجربے کی اساس بنا۔ نئی شاعری میں جنس کی طرف جو بے باکانہ

جدیدیت اور شاعری

اور عشق کے سلسلے میں جو حقیقت پسندانہ رویہ نظر آتا ہے اسے فرائنڈ کے اثر کے حاملہ و و حمد جدید کے ذہنی اور جذباتی ماحول کا نتیجہ اور تقاضا بھی سمجھنا چاہئے۔ ایڈورڈ کارپینٹر نے جنس تصور کی نمائندگی کا سبب جنسی تعلقات کے سلسلے میں قانونی یا سماجی تصدیق کی رسموں میں ڈھونڈا تھا۔ آزادی نسواں کی تحریک تعلیمی، سماجی دائرے سے نکل کر جنسی آزادی کے مطالبے تک جا پہنچی۔ چنانچہ الین کی نے ”عورتوں کی تحریک“ کے نام سے 1902ء میں ایک کتاب شائع کی جس میں شادی کی رسم کا مذاق بھی اڑایا اور اخلاقیات و ایک سماجی سازش قرار دے کر عورتوں اور مردوں کے آزادانہ ربط و ضبط کی حمایت بھی کی۔ نیواک ایس نے جنس کے موضوع پر اس لئے قلم اٹھایا کہ اپنی نوجوانی کے زمانے میں وہ جن جذباتی وابستہوں اور جنسی الجھنوں کا شکار ہوا تھا، ان سے دوسرے نوجوانوں کو خبردار کر سکے اور جنس کے مسئلہ و ایب حیاتیاتی حقیقت کے طور پر پیش کر سکے۔ آگسٹ اسٹرنڈ برگ نے یہ انکشاف کیا کہ جنسی مسائل میں الجھنے والے ادیبوں کی اکثریت خدا کے تصور میں بھی اتنی ہی دل چسپی لیتی ہے۔ یعنی اب جنس کو احترام کا موضوع بھی سمجھا جانے لگا۔ برٹینڈ رسل نے 1939ء میں یہ اعلان کیا کہ ہر مرد اور عورت کو با قانونی رشتوں کے اس وقت تک ساتھ رہنے کی اجازت ہونی چاہئے جب تک کہ عورت حاملہ نہ ہو جائے۔ شادی کو بنیادی صورت پر ایک ایسا نظام سمجھا جانا چاہئے جو بچوں کو ایک کلمہ فراہم کر سکے اور کلمہ بنالینا جنسی محبت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ (112) نئی جنسی اخلاقیات سے قطع نظر، عورتوں میں معاشی آزادی کے رجحان نے بھی مردوں سے ان کے رشتے، جنسی رویے اور بالواسطہ طور پر عشق کا پرانا تصور بدل دیا۔ ان اشاروں سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ ہر جذباتی، حسی اور فکری میلان انسانی تجربے سے مربوط ہوتا ہے اور یہ تجربے ہمیشہ عیساں اور یک رنگ نہیں ہوتے۔ مفکر کی نگاہ عارضی تجربوں میں بھی دائمی حقائق کی جھلک دیکھتی ہے اور بھائی صداقتوں میں ابدی صداقتوں کا نشان پاتی ہے۔

جدید نفسیات، علم الانسان اور عمرانیات نے انسانی وجود کے کئی تمام اور خباہتوں اور گوشوں کو اجاگر کیا۔ جدید فکر انسانی جذبے، احساس اور اظہار کو نئے سوالات کی زد پر لائی اور پرانی حقیقتوں کو بھی نئی نظر سے دیکھا۔ مثال کے طور پر زبان کو بیسویں صدی سے پہلے بالعموم خیال کی صورت گری یا تجربے کے اظہار کا وسیلہ محض سمجھا جاتا تھا زبان کی حیثیت مفعول کی تھی جسے کاسہ تھی سمجھ کر معنی و مفہوم کی شراب سے بھر دیا جاتا تھا۔ کسی حقیقت کے انکشاف میں زبان ایک بے ارادہ شے ہوتی تھی اور فکر کی اطاعت پر مجبور۔ یہ خیال بہت عام تھا اور بعض لوگوں کے نزدیک آج بھی لفظ بذاتہ لسانی اظہار کی ہیئت میں کوئی

جدیدیت اور نئی شاعری

فہم لفظ رتبہ نہیں ملتا تاہم قلیل معانی کی ایک ذور میں اسے دوسرے الفاظ کے ساتھ پروکر جملے نہ ترتیب سے بیان میں۔

لگتا ہے کہ اس مسئلے کو ایک نئی فلسفیانہ جستجو کا موضوع بنایا اور زبان کے منطقی تجزیے کی ایک نئی طرح بنائی۔ جدیدیت کے ضمن میں اس مسئلے کی اہمیت اس لئے اور بڑھ جاتی ہے کہ نئے شعری تجزیوں میں معنوں میں ہیئت پڑتی ہے مرث سے تعبیر کیا گیا ہے اور اس فکر کو نظر انداز کر دیا گیا جس نے لفظ کے تخلیقی استعمال، متعارف سازی اور پلیر تراشی کے نئے معیار قائم کئے اور زبان کو خیال کے پیکر کے بجائے انسان کی ذہنی، جسمی اور جذباتی کائنات سے مربوط حقیقت کے روپ میں دیکھا۔ وگنشتائن کا فلسفہ، "تفصیل" (Tractatus Logico Philosophicus) زبان کے سبھی مطالعے میں ایک بنیاد میں بنیادوں بنیاد پر منطقی اثباتیت کے باقاعدہ نظریے کی تفصیل ہوئی۔ مابعد الطبیعیات کے سلسلے میں منطقی ثبات پسندوں کے زعم یہ نظر کی طرف اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ یہاں اس نظریے کے مصنف سائنس دشمنیت سے بحث ہوئی۔ وگنشتائن کے رسائل کے پیش لفظ میں برٹریڈ رسل نے لسانی انداز سے چار بنیادی مسئلوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے

سب سے پہلے یہ مسد آتا ہے کہ جب ہم زبانوں کو کسی معنی کے اظہار کے رد سے استعمال کرتے ہیں تو ہمارے ذہنوں میں واقع کیا وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہ مسد نفسیات کا ہے۔ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ خیال، لفظ، جملے اور اس حقیقت کے مابین اس کا حوالہ یا اظہار مقصود ہوتا ہے، رشتے کی کیا نوعیت ہوتی ہے، یہ مسد علم الذہن سے متعلق ہے۔ تیسرا مسئلہ جملوں کو استعمال کرنے کا ہے تاکہ صحیح رائے سے نہ کہ جھوٹ۔ اس مسئلے کا تعلق اختصاصی علوم سے ہے جو زیر بحث ہیں۔ تاہم یہ سب سے رابطہ رکھتے ہیں۔ چوتھا مسئلہ اس سوال سے منسلک ہے کہ ایک جملے کو (جیسے کہ ایک جملہ) دوسرے سے اس کی علامت کا اہل ہونے کے لئے کیا رشتہ قائم کرنا چاہئے۔ یہ آخری سوال منطقی ہے اور وگنشتائن نے اسی سے بحث کی ہے۔ وہ بہت مناسب طریقے سے علامتیت کی شرطوں کا محاکمہ کرتا ہے، ایسی علامتیت جس میں ایک جملہ کسی حسی اور قطعی مفہوم کو ادا کرے۔ (113)

سوال یہ ہے کہ علامتوں کی قطعیت سے ونگنٹائن کی مراد کیا ہے؟ زبان میں ایسی قطعیت اس کے امکانات میں اضافہ کرے گی یا اسے محدود کر دے گی؟ لسانی صداقت سے مفرکار و باری اظہار کو ہے نہ شعر و ادب کو۔ لیکن کیا اظہار کے تمام صیغوں میں لسانی صداقت کی نوعیت و ہیئت یکساں رہ سکتی ہے؟ یہ مسائل نئی شعری جمالیات، تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور ابہام کے ضمن میں زیر بحث آئیں گے۔

ہیوم نے الفاظ سے پیدا شدہ تاثر کی روشنی میں انسانی تجربوں کا نفسیاتی تجزیہ کرنا چاہا تھا۔ ونگنٹائن منطقی تجزیے کی سہی کرتا ہے۔ وہ ہر لفظ کو بے نام کیفیتوں کی نہیں، حقائق کی تصویر سمجھتا ہے اور الفاظ کو ان حقیقتوں کی علامت سے تعبیر کرتا ہے جن کا خاکہ فکر تیار کرتی ہے اور جن میں رنگ آمیزی حواس کرتے ہیں۔ وہ نشان (لفظ، جملہ) جس میں خیال کا اظہار ہوتا ہے ونگنٹائن کے نزدیک ایک قولیاتی نشان ہے۔ خیال مجرد تجربہ نہیں ایک شے ہے اور سوچنا ایک واقعہ۔ ایک شے یعنی خیال کو دوسری شے یعنی لفظ سے اس طرح منسلک کرنا، کہ جیسے اشیا (حقائق) کی ایک مسلسل مالا بناتے جائیں، زبان کو اظہار خیال کے وسیلے سے بلند تر ایک قائم بالذات حیثیت عطا کر دیتا ہے۔ اگر لفظ کسی حقیقی تجربے کی صورت مگر نہ کر سکے تو وہ لفظ جھوٹا ہے اور تجربہ مبہل۔ یہاں اس سوال کی طرف دھیان جاتا ہے کہ اہاں کے معنی کی حقیقت بھی ایک تجربہ ہو سکتی ہے۔ اس کی نفی کا جواز کیا ہوگا؟ خود ونگنٹائن کو اپنے نظریے کی اس خامی کا احساس ہوا، چنانچہ اس نے کچھ عرصہ بعد یہ تصور پیش کیا کہ الفاظ محض مشہود تجربوں کی تصویر نہیں ہوتے بلکہ زندگی کے ہمہ رنگ تجربوں کی خاکہ کشی کرتے ہیں۔ یا دوسرے الفاظ میں زندگی کا خاکہ ہیں، اور الفاظ صرف وقائع کا اثبات نہیں کرتے بلکہ ایسے حسی تجربوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں، جو شعور کی گرفت میں نہ آسکیں۔ پھر ونگنٹائن نے اپنے پرانے نظریے میں یہ ترمیم بھی کی ہے کہ حقیقتوں کے عناصر معین اور قطعی نہیں ہوتے جنہیں معینہ الفاظ یا جملوں کی میزان پر یکساں وزن کا حامل قرار دیا جاسکے۔ حقیقت صرف وہ نہیں جس کا تجربہ کیا گیا۔ تجربے کا تاثر بھی اس حقیقت کی ترکیب میں شامل ہو جاتا ہے۔ جب ہم الفاظ کا استعمال ان کے مروجہ سیاق و سباق میں کرتے ہیں، اس وقت کوئی الجھن پیدا نہیں ہوتی۔ سارا مسئلہ اس وقت سامنے آتا ہے جب ہم فلسفیانہ تخیل کی راہ اپناتے ہیں اور رکی زبان سے ہمارا رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے۔ تخلیقی اظہار میں ابہام اور ثرولیدگی کے احساس سے ہم اس لئے دو چار ہوتے ہیں کہ عادت کا جبر ہمیں زبان کے رسمی مفہوم کی گرفت سے آزاد نہیں ہونے دیتا۔ ہم ان نقاط نظر سے بے خبر رہتے ہیں جو کسی لسانی فن پارے کی تخلیق میں اس کے خالق کے ساتھ سرگرم کار ہوتے ہیں۔ نقاط نظر کی شمولیت ہر

جدیدیت اور نئی شاعری

۱۹۲۰ء میں یقینی ہے، اور ہر شخص یہ دینی - شاید - لی بنیاد پر یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ وہ ذہنی پیلر اس شغل میں محض اصولی رہے۔ وہی اس کی اصل شکل ہے۔ ہمارے اپنے ہی تجربے ان شغل کی ماہیت اور مدت میں تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں۔

اس طرح ہنگامہ گاہی کے نظریے میں مطلقیت کی جگہ اضافیت کی رنگ آمیزی نے اس کے معانی میں تبدیلی کر دی ہے۔ (یہ اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے کہ ہنگامہ گاہی دوسرے منطقی اثبات پسندوں کے برخلاف، مابعد الطبیعیاتی اور ریاضیاتی تجزیوں کے سلسلے میں انشاء و ذہن تھا) لیکن بیشتر منطقی اثبات پسندوں نے اپنے نظریے، فلسفیانہ تجربے کے محسوس کائنات سے پابند رکھا اور ہر لحاظ کی حقیقت کے تعین کی خاطر اس اصول کو یقین پر مبنی کر دیا ہے، جو ہنگامہ گاہی نے اپنے فکری سفر کے اولین دور میں ترتیب دیا تھا۔ مآخ اور پیرسن کی ساری تصور بھی اصول کو یقین کی اساس پر قائم ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ لفظ جس حقیقت کا عکس بننا ہے، وہ حقیقت عقلی تجربے کے محدود میں نہ آئے تو مہمل قرار پائے گی۔ "ہیلک" نے "معنی اور توثیق" (1936ء) میں توثیق والفظ (قول) کے بجائے جملے کا پیمانہ بنایا۔ مثلاً اس جملے کو کہ "بچہ نکلا ہے لیکن اس نے ایک لمبا نٹ گاؤں پہن رکھا ہے" (114) "ہیلک" نے "معنی بہتا ہے کیوں کہ لفظ "نکلے" کا اطلاق اس شخص پر ہو ہی نہیں سکتا جس نے ایک لمبا نٹ گاؤں پہن رکھا ہو۔ اس نظریے کے تحت وہ مابعد الطبیعیات فکر کے بیشتر حصے کو بھی بے معنی کہتا ہے کیوں کہ مابعد الطبیعیات منطقی قواعد سے قدم قدم پر خوف کرتی ہے۔ وہ اصول توثیق کو منطقی تسلسل کا امکان قرار دیتا ہے۔ البتہ ایسے جملوں یا لسانی بیانیوں میں جہاں توثیق کے کسی اصول کو بندہ - کاروانے کی گنجائش ہی نہ رہی مگر ہو وہ توثیق کے عمل کو ناممکن کہتا ہے۔ "ہیلک" (اور اس لحاظ سے تمام منطقی اثبات پسندوں) کی سب سے بڑی کمزوری اور تضاد اسی مقام پر ظاہر ہوتا ہے، یعنی ایک تو وہ تخلیقی انظار کے امکانات کو جملے کی شرط مایہ نر کے محدود کر دیتا ہے۔ دوسرے وہ جوئے یا نکلنے والے سے یہ ذمے داری بھی ڈالتا ہے کہ وہ اصول توثیق کی گنجائش کا بہ نوع خیال رکھے۔ "نمٹس" (Concrete) شاعری یا صرف مشہور پیکروں کا استعمال اسی نظریے سے اپنی بنیاد حاصل کرتا ہے۔ یہ شرط کاروباری یا زرعی یا منطقی اظہار اور مباحث میں تو مستحسن ہوتی ہے، لیکن تخلیقی عمل اور طریق ہر جس منطق کا تابع ہوتا ہے۔ وہ شعوری منطق سے بدیہی طور پر مختلف ہے۔ تخلیقی منطق کا انحصار انفرادی استعداد، فنی ہستیت اور ادراک پر ہے۔ تخلیقی عمل لسانی معاملات میں ہمیشہ عمرانی معاہدے کا پابند نہیں ہوتا۔ "ہیلک" نے اپنے نظریے کا نقص محسوس کر لیا تھا، چنانچہ پیش قدمی کے طور پر یہ وضاحت بھی کر

دی تھی کہ منطق اور تجربے کے مابین کوئی خاصیت نہیں ہوتی۔ منطق داں کو بیک وقت تجربیت کے اصول پر عمل بھی ہونا چاہئے اور منطقی عمل کو اچھی طرح سمجھنے کے لئے اسے تجربے کی مختلف انواع کا شعور بھی رکھنا چاہئے۔ البتہ اپنی معروضیت کے تحفظ کے لئے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کے تجربے کی تخلیق نو یا ذہنی سطح پر اس تجربے کا تاثر جذب کرنے سے باز رہے۔ اس طرح شیلک کا انداز نظر ادبی تخلیق سے زیادہ ادبی تنقید کے بعض نئے میلانات سے مربوط ہو جاتا ہے۔ یہاں شیلک برٹریٹڈ رسل کا ہم خیال ہو جاتا ہے جس کے نزدیک سائنسی علم ہمیشہ کسی تجربے کی ساخت یا ڈھانچے کا علم ہوتا ہے اور سائنسی علم کو اس ڈھانچے کے مافیہ کی لذت و اذیت سے کوئی سروکار نہ ہونا چاہئے۔ رسل نے 1910ء اور 1924ء کے دوران اپنی تحریروں میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا تھا کہ فلسفیانہ فکر کے اظہار پر سائنسی طریق کار کا اطلاق کیا جائے تاکہ اس میں زیادہ استدلال اور یقین پیدا ہو سکے۔ اسی لئے رسل نے تشکیک کو فلسفیانہ تجسس کی قوت متحرکہ کہنے کے باوجود اس کے باضابطہ ہونے پر بھی اصرار کیا تھا۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، شیلک تجربیت کی مہارت کو رسل کے معروضی طریق کار کے مطابق برتنے کا مشورہ دیتا ہے۔ حسی اور مادی تجربوں کی تقویم کرتے وقت اس طریق کار کی ضرورت اور افادیت میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ دوسرے کے ہر تجربے کی ماہیت ہمارے ذاتی تجربے سے ماضی طور پر مختلف ہوگی کیوں کہ ہر شاہد اپنے مشہود کو ایک الگ زاویے سے دیکھتا ہے۔ اس سے قطع نظر، ذاتی تجربوں کے سلسلے میں بھی، جن پر تخلیقی اظہار کی دیواریں استوار ہوتی ہیں، یہ رویہ ایک حد تک ضروری ہوتا ہے۔ اپنے تجربے میں تخلیقی اظہار کے دوران میں اگر مکمل سپردگی پیدا ہو جائے تو جذباتیت زدگی کا اندیشہ لاحق ہوتا ہے، جو ممکن ہے کہ اظہار کی حیثیت اور معیار پر اثر انداز ہو۔ ہر لفظ ایک شے ہے، ہر مصرع اشیا کی ایک صف۔ ان میں بے عناں آلودگی کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کا لاشعوری اور خود کار عمل شعوری ضبط سے آزاد ہونے کے بعد دیوانے کا خواب بن جائے یا مجذوب کی بڑ۔ اس میں معنی کی دریافت تو ممکن ہے لیکن فن میں، درائے معنی بھی ایک بات ہوتی ہے۔

ڈکنس، تن فلسفے کو نظریے کے بجائے ایک ذہنی فعلیت کہتا تھا۔ مقصد یہ تھا کہ فلسفیانہ فکر اس ادعائیت سے محفوظ رہے جو اکثر نظریے کا دامن تھام لیتی ہے۔ کارنیپ کی منطقی اثباتیت حیثیت اور مافیہ کی کسی بحث میں نہیں الجھتی۔ وہ ایک استدلالی دستور العمل کی تیاری پر زور دیتا ہے اور فلسفیانہ مقاصد کے لئے علامتی منطق کو کام میں لاتا ہے۔ اس نے حیات کے مختلف شعبے قائم کئے اور ایک کو

دوسرے میں موٹ نہیں ہونے دیا۔ مثلاً دو رنگوں کا تجزیہ تو ایک ہی اصول کے مطابق ہو سکتا ہے کہ دونوں کا تحقق جس کے ایک ہی شعبے سے ہے، لیکن رنگ اور لہجہ کو ایک دوسرے سے الگ کرنا ہوگا، کیوں کہ دونوں حواس کے دو الگ الگ دائروں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ اس طرح ہر شے یا تجربے یا حقیقت کی خصوصیت کو اس کی ہیئت اور ماہیت کے پس منظر میں پوری طرح سمجھا اور بیان کیا جاسکتا ہے۔ شے کو وہ اس کی خصوصیت کے روابط یا تلازمات سے آزاد رکھتا ہے اور خصوصیت (جو اکثر صورتوں میں ایک تجزیہ کی تجربہ (تاثر) ہوتی ہے، اس کی تعین ہیئت کے تصور کو وہ ممکن العمل قرار دیتا ہے۔ اس طرح گرچہ وہ رنگ اور صدا کو ان کے حسی انسلاک کی بنیاد پر ایک دوسرے سے متنازع کرتا ہے لیکن رنگ کی صدا کے تصور کی بالواسطہ طور پر تائید بھی کر جاتا ہے۔ وہ لفظ اور طبعی مظہر کے باہمی ربط کی شناخت کے امکان کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور اس سلسلے میں زبان کو دو انواع میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک تو تجربے کی زبان جو فرد کے فوری تجربے یا رد عمل کا حوالہ ہوتی ہے، دوسری طبعی زبان جو آفاقی تناظر رکھتی ہے اور جس میں الفاظ طبعی مظہر سے مربوط ہوتے ہیں۔ تجربے کی زبان کی بنیاد ذاتی اور شخص ہوتی ہے۔ طبعی زبان کی عمرانی۔ انہیں ایک دوسرے سے قریب بھی لایا جاسکتا ہے۔ لیکن بیان میں پیچیدگیاں بھی درآتی ہیں جب قریب آتے ہوئے یہ ایک دوسرے سے متصادم ہو جاتیں۔ اس تصادم کا اندیشہ اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ تجربے کی زبان ایک ذاتی (چنانچہ ناگزیر اور ٹھوس) طریق اظہار ہے اور طبعی زبان ایک رسمی طرز اظہار، اور دونوں ایک دوسرے کو قبول نہ کرنے کی صورت میں دوسرے کی نفی سے اپنا اثبات کرنا چاہیں گے۔

نیوراتھ نے اصول توثیق کے مروجہ تصور میں ایک اہم تبدیلی پر اصرار کیا۔ اس نے کہا کہ جملوں کا موازنہ صرف جملوں سے کیا جاسکتا ہے نہ کہ کسی ناقابل بیان حقیقت سے۔ مابعد الطبیعیات نظام فکر کو وہ اسی تصور کی بنیاد پر مسترد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک جملوں یا مجموعہ الفاظ اور تجربے کے باہمی رشتوں کی توثیق صرف اس طرح ہو سکتی ہے کہ ہر جملے کا موازنہ ہم ذہن میں ابھرنے والے دوسرے جملے سے کریں۔ ”اگر ہمارے سامنے ایک نیا جملہ آتا ہے تو ہم اس کا موازنہ اس نظام سے کرتے ہیں جس سے ہم متعلق ہیں۔ ہم اس نظام کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ یہ دیکھ سکیں کہ یہ جملہ اس سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں۔ اگر یہ جملہ ہمارے نظام سے متضاد دکھائی دیتا ہے تو اسے جھوٹ کہہ کر رد کر دیتے ہیں یا اسے قبول کر کے خود اپنے نظام میں تبدیل کر لیتے ہیں تاکہ اس جملے کی شمولیت کے بعد بھی ہمارا

نظام برقرار ہے۔“ (۱۱۵) نیوراتھ اور اک کے مظاہر کو بھی حیاتیاتی عمل کے مترادف قرار دیتا ہے اور اس کے نزدیک ان مظاہر کی کردار جی تعبیر ممکن ہے۔ اسی وجہ سے ہر تجربے کے اظہار کے لئے طبیعیات کی زبان کو وہ کافی سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں طبیعیات کی اصطلاحیں اور ذخیرۃ الفاظ ہر تجربے کو وہ حسی ہو یا مادی، پوری قطعیت کے ساتھ بیان کر سکتی ہیں۔ اگر کوئی تجربہ اس دائرے میں نہیں آتا تو قصور صیغہ۔ اظہار کا نہیں، خود اس تجربے کا ہے۔ یعنی مشہود پیکر تجریدی فکر کی ہر لہر کی صورت گری کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ چونکہ سری حقائق کی بعض نوعیتیں اس دائرے میں نہیں سمٹ سکتیں اس لئے نیوراتھ روحانی سائنس اور مابعد الطبیعیات کو بے معنی کہتا ہے اور وگنسٹائن کے نظریے سے دور ہٹ جاتا ہے۔ وگنسٹائن مابعد الطبیعیات کو ممکن اقیس سمجھتا تھا اس کا جواز اس نے یوں ڈھونڈا تھا کہ روحانی یا مابعد الطبیعیاتی تجربے ناقابل بیان ہو سکتے ہیں۔ لیکن ان کی حقیقت کا اثبات اس بنیاد پر ممکن ہے کہ یہ تجربے کچھ بتاتے نہیں، بلکہ بجائے خود اپنے اظہار ہوتے ہیں۔ عام لوگ مابعد الطبیعیات میں اسی لئے دلچسپی لیتے ہیں کہ یہ اظہار کی ایک پر اسرار اور انوکھی قسم ہے۔ اظہار کی مروجہ ہیئتوں سے بالکل مختلف (۱۱۶)۔ اور بعض لمحوں میں انسانی ذہن ایسے رخ اختیار کرتا ہے کہ یہی انوکھا اظہار اسے بولتی ہوئی خموشی کے ذریعہ اپنے طلسم میں اسیر کر لیتا ہے۔

آپ کا اصرار تھا کہ اسے منطقی اثباتیت کے حلقے میں شامل کرنے کے بجائے فلسفیانہ تجزیے کا ترجمان سمجھا جائے۔ وہ اپنے نظریے کو کلیتاً لسانیاتی کہتا ہے اس کا خیال ہے کہ فلسفیانہ تجزیے ہی کے ذریعہ عداوت کو جملوں میں منتقل کر کے ان کی تشریح و تعبیر کی جاسکتی ہے۔ وہ نجی علامتوں اور ذاتی تجربوں کو بھی الفاظ میں ڈھنسنے کے بعد دوسروں کے لئے قابل فہم قرار دیتا ہے اور معنی کے اصولوں کو اس اعتبار سے غیر شخصی سمجھتا ہے کہ یہ مخصوص حالات میں مخصوص الفاظ کے انتخاب و استعمال پر آمادہ کرتے ہیں۔ اس لئے کسی قول (لفظ) کو بے معنی کہنا خود اپنی تردید کرنا ہے۔ قواعد کے لحاظ سے جملہ لفظوں کی ایک معنی خیز ترتیب کا نام ہے۔ بیان ان الفاظ کا (جو کسی نہ کسی ”شے“ کی علامت ہیں) مفہوم ہے اور قول (لفظ) بیان کا ایک ماتحتی شعبہ۔ پھر بھی وہ مابعد الطبیعیاتی دلائل کو بے بساط اس لئے کہتا ہے کہ ان میں الفاظ مفصل تجزیے کی مدد سے اصول توثیق کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اس کی فکر کا یہ تضاد حقیقت کے معینہ تصور کا نتیجہ ہے۔ رسل نے کہا تھا کہ دیوانے اکثر ایسی آوازیں سنتے ہیں جنہیں دوسرے نہیں سنتے۔ بجائے اس کے کہ ہم انہیں سماعت کی غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور سمجھیں، ہم انہیں (دیوانہ کہہ کر) کمرے میں بند

جدیدیت اور نئی شاعری

رہا ہے جس نے۔ لیکن اگر ہم بھی ایسے پہلے سنتے ہیں جو یں ہم نے نہ اگلے ہوں تو پھر ہمارے ساتھ یہ برتاؤ کیوں نہیں اختیار کیا جاتا؟ شاید ہمارا اپنا تخیل ان اشیاء کو ایجاد کر لیتا ہے جنہیں ہم کسی دوسرے کے منہ سے نہ سنا ہو۔ تصور لیتے ہیں۔ (۱۱/۱) ظاہر ہے کہ یوانوں کی باتوں میں بھی الفاظ کا تجربہ اصول توثیق کے مطابق ممکن نہیں اور تخیل سے بعض انتہائی ذاتی انسانی مظاہر پر بھی اس اصول کو آزمانا دشوار ہے۔ لیکن اس سے اس کی حقیقت اور وجود پر حریف نہیں آتا، اور اگر ان کی حقیقت محفوظ ہے تو ان کے معنی کا وجود بھی رہی ہے اور چہ اس کی تفسیر دوسروں کے لئے ممکن نہیں۔

مور نے نہ تو اپنے چشم روؤں کے برعکس، انسانی مسئلے کو اصطلاحوں میں مقید کرنے کی سعی کی، نہ اس نے ان کے رائج تصورات (بشمولیت مابعد الطبیعیات) کی اہمیت سے انکار کیا۔ روحانی اور مابعد الطبیعیاتی مباحث کو وہ زبان کے نام سے استعمال سے تو تعبیر کرتا ہے، لیکن ان کی تردید اس لئے ضروری نہیں سمجھتا کہ یہ انسانی مزاج سے جدا باقی حقیقتات کا آفریدہ ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں اسے سائنسی دلیل اور تجربہ سے قطعاً ثابت کرنے کی کوشش ہی فضول ہے۔ چنانچہ وہ ہیلک کے ایک سابقہ مقدمہ میں ان کی طرف سے یہ تو نہیں کہتا کہ مابعد الطبیعیات کو مبہل قرار دینا بجائے خود مہملیت ہے لیکن مابعد الطبیعیاتی نہیں، بلکہ یہ معنویت کی معنوی حیثیت و تسلیم کرتا ہے۔ اسی طرح معنی کی تعیین کے مسائل بھی برابر پیدا ہوتے رہتے ہیں اور اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ معنی کوئی قطعی اور معین قدر نہیں ہے، چنانچہ اب معنویت سے مماثلت کا ایک نقش بھی اس میں موجود ہے۔ مثلاً اگر کوئی یہ کہے کہ زمین سے چاند کا فاصلہ کئی میل ہے تو اس جملے کے معنی گھر چہ سمجھ لئے جائیں گے پھر بھی اس معنی کا ابہام کسی قطعی فیصلے تک پہنچنے نہ دے گا۔

فی الواقع کوئی بھی فلسفیانہ میدان تخیل اور وجدان کے عناصر سے عاری ہو کر اعداد و شمار کا مجموعہ اور اس کا طے شدہ دو معنوں میں سائنس تو بن سکتا ہے لیکن انسانی وجود کے رموز و ایما کا احاطہ کرنے سے قاصر رہے گا۔ منطقی اثباتیت نے لفظ، زبان، سیف، اظہار اور علامت کے سلسلے میں ایسے کئی حقائق کی طرف توجہ دلائی، جو جدید طرز فکر اور طرز احساس سے اس کی وابستگی کا پتہ دیتے ہیں اور تخلیقی اظہار و بیان کی نئی جستوں کا فلسفیانہ جواز فراہم کرتے ہیں۔ لیکن استدلال زدگی نے کبھی کبھی اسے نقصان بھی پہنچایا، اس حد تک کہ اس سلب فکر سے تعلق رکھنے والوں میں بھی اس سے مغائرت پیدا ہوتی گئی۔ ورنہ ناک نے پہلے تو یہ کہا کہ فلسفے اور مابعد الطبیعیات کے مسائل تخیل کی رفاقت کے بغیر محض تجربے کی مدد سے حل نہیں

جدیدیت اور نئی شاعری

کے جاسکتے، لیکن مآثر اس نے منطقی اثباتیت سے اپنی برأت کا اظہار بھی کر دیا۔ منطقی اثباتیت کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس نے بالعموم طبعی تجربے اور حسی تجربے کو ایک ہی معیار پر رکھنے کی کوشش کی اور سری تجربوں کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اعتراف کرنے کے بعد بھی انہیں استدلالی منطق اور اعداد و شمار کے حوالے کر دیا۔ اس نے معنی کے تعین کی طرف تو توجہ دی لیکن معنی کے مسئلے پر کما حقہ غور نہیں کیا۔ مثلاً اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ کسی قول کے معنی کا انحصار اس کی توثیق پر ہے تو توثیق کے معنی کا مسئلہ کیوں کر حل ہو گا؟ پھر اگر یہ جواب دیا جائے کہ توثیق کا انحصار مشاہدے اور ذاتی یا سماجی تجربے پر ہے تو ماضی کے واقعات یا ان حقائق کے معنی کا تعین کس طرح کیا جائے گا جو ابھی دریافت نہیں ہو سکے ہیں یا جن تک رسائی کا کوئی امکان موجود نہیں ہے۔

منطقی اثباتیت پر سب سے سخت تنقید اشتراکی حلقوں کی جانب سے ہوئی۔ کاڈویل نے یہ اعتراض عاید کیا کہ اس فلسفے نے زبان کے طبعی اور معاشرتی عمل کو نظر انداز کر دیا اور اس کی ساری توجہ لفظ اور جملے کی ساخت یا ہیئت پر مرکوز رہی۔ وٹگنسٹائن کو وہ اسی خیال کا مجرم قرار دیتا ہے کہ اس نے زبان کو ایک ساکت آئینہ بنا دیا جس میں کائنات کے مظاہر منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس طرح اس نے زبان کی اپنی فعلیت کو پس پشت ڈال دیا۔ (118) کاڈویل، وٹگنسٹائن کے اس نظریے کو بھی لفظ ٹھہراتا ہے کہ چونکہ زبان حقائق کی تصویر ہے اس لئے وہ حقائق جو اس کی معرفت میں نہیں آتے، سری ادراک کا حصہ بن جاتے ہیں۔ کاڈویل سری ادراک کے وجود ہی کو تسلیم نہیں کرتا۔ کاڈویل کی نظر منطقی اثباتیت کی اصل خامیوں پر نہیں پڑ سکی، بلکہ متذکرہ بالا اعتراضات کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ منطقی اثباتیت کے توانا اور معنی خیز عناصر کو ہی اس نے کمزور اور بے معنی سمجھنے کی غلطی کی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ منطقی اثباتیت فلسفے کو عینیت کے حلسم سے آزاد کرنا اپنا مقصود اصلی سمجھتی تھی اور اس کی ساری جدوجہد واقعتاً اسی سمت میں ہوئی۔ لیکن اشتراکی مفکروں کے ایک پورے حلقے نے اسے سراسر ”یعنی اور وجودیت سے مربوط، مادیت کا مخالف اور علمائے دین نیز اہل مذہب کا آلہ کار“ کہا ہے۔ (119)

مجموعی طور پر بیسویں صدی کے وہ تمام فکری میلانات جو جدیدیت کو فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتے ہیں، ان میں ایک بنیادی وحدت کا سراغ تو ملتا ہے، لیکن ان کے امتیازات ایک پیچیدہ اور استعجاب انگیز ذہنی فضا کا پتہ دیتے ہیں۔ بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کی بوقلمونی بجائے خود اس حقیقت کی ضامن ہے کہ نئے انسان کی صورت حال اور مسائل نہ تو کسی ایک مکتب فکر کے حصار میں آ سکتے ہیں،

مارکسزم اشتراکی حقیقت نگاری کی بنیاد ہے اور اشتراکی حقیقت نگاری بین الاقوامی سطح پر ادب میں ترقی پسند تحریک کا سرچشمہ فیض۔ ترقی پسند کو کبھی جدیدیت کی ضد کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور کبھی صالح جدیدیت کے نام سے۔ ترقی پسند تحریک کے شارحوں نے، علی الخصوص اردو شعر و ادب کی روایت میں، اسے ایک خالص ادبی نظریے سے تعبیر کیا ہے اور اس اعتراف میں جھجکتے رہے ہیں کہ ترقی پسند ادیب کے لئے باقاعدہ اشتراکی ہونا ضروری ہے۔ لیکن حقائق اس کی تردید کرتے ہیں۔ اس تحریک کے ادبی معیار اور اقدار کا رشتہ اشتراکی حقیقت نگاری ہی سے نہیں اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی نظریے سے بھی بہت گہرا اور مضبوط ہے۔

مارکس نے انسانی تاریخ کے حالیہ ادوار پر جو گہرے اور دور رس اثرات مرتب کئے ہیں، اس کی حیثیت ایک مسلم الثبوت واقعے کی ہے۔ مارکس نے تاریخ کے ایک نئے شعور، حقائق کی ایک نئی آگہی اور انسانی مسائل کی تفہیم و تجزیے کے لئے ایک نئی بصیرت کی داغ بیل ڈالی۔ انسان کے اقتصادی رشتوں اور طبقاتی جدوجہد کی بنیاد پر تاریخ کو ایک نیا تناظر بخشا۔ اس نے تہذیب کو ایک نئے معنی ہی سے آراستہ نہیں کیا، اپنے افکار کی بنیاد پر تہذیب کے سفر کی نئی راہیں بھی روشن کیں۔ اس کے ایقانات تہذیب کا تصور بھی بنے اور تخریب بھی۔ اس نے عالمگیر پیمانے پر ایک نئے ذہنی، سیاسی اور سماجی انقلاب کی رہنمائی کی۔ ایک مربوط اور منظم نظریے کی مدد سے اس نے زندگی کے ہر مسئلے کو حل کرنے کی سعی کی اور گرچہ اس کے چند قیاسات غلط بھی ثابت ہوئے لیکن اس کے افکار کی اہمیت اور قوت کا اعتراف مارکسزم سے تعصب رکھنے والوں کے لئے بھی ناگزیر ہوگا۔

ہم گیری کے تمام دعوؤں کے باوصف، مارکسزم بھی ہر سماجی نظریے کی طرح انسان کے ہر مسئلے

جدیدیت اور نئی شاعری

کامل فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ مارکسزم میں ادعائیت کا رجحان اس کی عقیدت مندانہ تقلید اور خوش متقاویوں سے باعث پیدا ہوا اور یہ حقیقت نظر انداز کر دی گئی کہ انسان کے مسائل صرف مادی نہیں ہوتے۔ مارکسزم قدر کی اہمیت کے تصور کا منکر ہے۔ ہر حقیقت اس کے نزدیک اضافی ہے پھر بھی اس نے خود انسان کے ہر عمل اور ہر فکر کو ایک متعین نظام فکر کی روشنی میں طے شدہ حقیقتوں کی شکل میں دیکھا۔ شعر و ادب بھی قطعیت سے اس سیلاب سے محفوظ نہ رہ سکے اور مارکسزم نے ان پر ایسی شرائط عاید کیں جو انہیں ایک میکائی اور سماجی عمل کی سطح سے ابھرنے نہیں دیتیں اور ہر منظر طبقاتی کشمکش اور اقتصادی حقائق کا آفریدہ دکھائی دیتا ہے۔

ہائی نظریہ اپنی تمام تر توجہ انسان کی خارجی زندگی کے حوائج پر صرف کرتے ہیں۔ ان سے آگے نہیں جاتا، کا سلسلہ نظر نہیں آتا۔ یہ سخت گیری مذہب میں عین نظام اخلاق سے وابستگی کے باوجود نہیں پیدا ہوئی، چنانچہ ان میں انسان کی جذباتی زندگی سے تعلق کے پہلو بھی ملتے ہیں۔ معاشی مسائل انسان کی زندگی میں بلاشبہ اہمیت رکھتے ہیں، لیکن اس کی انہیں ان مسائل کے حل کے بعد بھی سراہماری ہیں۔ ترقی اور تعمیر کی کوئی بھی منزل اسے اپنے نظام جذبات سے انکار کا حوصلہ نہیں دے سکتی۔ تمام ممکنہ معاشی سموتوں سے بہرہ ور ہونے کے بعد بھی دو جذباتی الجھنوں میں مبتلا ہوتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ جذبات کا رباؤ اور مصائب کا غفل صرف مادی وسائل سے دور نہیں ہوتا۔ اس کا ذہن اس کی جہتوں کو خواہ کتنی ہی غیہ اہمائیوں نہ قرار دے دے، ان کی زنجیر سے رہائی اسے مل نہیں پاتی۔ یہی مجبور یاں اسے وحیدہ اور پرہیزگار بناتی ہیں۔ ایک ہی سماجی، تہذیبی اور اقتصادی پس منظر کے باوجود، ایک ہی تجربے کا رد عمل مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں رونما ہوتا ہے۔ انسان پیدا ہوتا ہے ایک حیاتیاتی مشین کی ضرورت میں، لیکن اس کے شعور و باشعور کے امتیازات اور تجربے اسے ایک فرد کی حیثیت بخشتے ہیں۔ وہ معاشرے میں ایک سماجی جانور کی زندگی بھی گزارتا ہے، لیکن دوسرے سے ربط قائم ہونے کے بعد ان ہی کے وسیلے سے اپنی انفرادیت کو بھی چھپاتا ہے۔ اپنی انفرادیت کا علم انسان کو عمل کے بجائے وجود کا درس دیتا ہے اور وہ منظم و شیا کی دنیا میں اپنے "ہونے" اور ایک منفرد اکائی کے طور پر زندگی کرنے کے تجربے سے بھی متعارف ہوتا ہے۔ (۶)

اشتراکی حقیقت نگاری کے ترجمان ایک بے لوج نظریے سے وابستگی کے باعث زندگی کے ہر عمل کو ان نظریے کی میزان پر تولتے ہیں اور انسانی فکر و عمل کی ہر ہیئت اظہار کو صحیح اور غلط کے خانوں میں تقسیم کر دیتے ہیں۔ اشتراکیت سے ہم آہنگ ہر ہیئت تمام احتسابات سے بلند ہے اور اس ہم آہنگی کے

جدیدیت اور نئی شاعری

بغیر بے بضاعت اور حقیر ہے، خواہ اس کی فکری اور جمالیاتی قدر و قیمت کچھ بھی ہو۔ اندرونی ساخت کے اعتبار سے مارکسزم اپنے عقلی فلسفہ ہونے پر اصرار کرتا ہے اور اپنے جواز اور وضاحت کے لئے استدلال سے کام لیتا ہے۔ لیکن انسانی عقل کے وہ تمام مظاہر جو مارکسزم سے مطابقت نہ رکھتے ہوں، مارکسزم کے نزدیک غیر عقلی اور عینیت پرستانہ ہی نہیں بلائمت خیز بھی ہیں اس کے بالکل برعکس، دوسری انتہا پر وہ معترضین ہیں جو مارکسزم کو ہر اعتبار سے ناقص سمجھتے ہیں اور کسی ادیب کو جو مارکسی بھی ہو، دیب ماننے سے انکار کر دیتے ہیں۔ لیکن اپنے تعینات اور امتناعات کے باوجود مارکسزم نے زندگی کے ہر شعبے پر پنا اثر ڈالا ہے اور اس کے نتائج گرچہ یک رخ رہے ہیں لیکن یہ حقیقت ناقابل تردید ہے کہ مارکسزم نے عالمی ادب کی روایات کو بھی نئے راستے دکھائے ہیں اور نئی منزلوں کا پتہ بتایا ہے۔ مارکسزم کی بنیاد پر جس ادبی میدان کو فروغ حاصل ہوا اس کی نوعیت اور مابیت کا ذکر آگے آئے گا۔ یہاں صرف یہ اشارہ مقصود ہے کہ کوئی بھی نظریہ اگر ادبی معیار و اصول کے جوہر سے یکسر خالی ہو تو اسے کسی ادبی تحریک کی قیادت شاید کبھی نہیں مل سکتی۔ مارکسزم کے زیر اثر جو ادب سامنے آیا وہ اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ یہ صورت حال ہر تحریک اور ہر عہد کے ادب بلکہ ہر فرد کے ساتھ پیش آتی ہے اور کسی بھی عہد یا تحریک یا فرد کے تخلیقی سرمائے پر صرف اس کے فکری اور نظریاتی انسلماکات کی بنیاد پر، اعلیٰ اور ادنیٰ کا حکم لگا دینا ادبی نقد و نظر کے منافی ہے۔

ادب میں معیار اور اقدار کا مسئلہ جتنا سخت ہے، اتنا ہی پیچیدہ اور مبہم بھی ہے۔ تخلیقی استعداد کی معجزہ کاری ہر آزمائش سے گزرنے اور کچھ کی نفی کرنے پر قادر ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر، برنارڈ شا ادبی نظریہ سازوں کو پریشان کرنے کے لئے، جو ادب میں مقصدیت کے عنصر کی تحقیر کرتے تھے، یہ کہا کرتا تھا کہ ادب میں مقصدیت کے سوا کچھ ہوتا ہی نہیں۔ اب برنارڈ شا کے مقاصد کو جو بھی نام دیا جائے اس کی ادبی اور تخلیقی بصیرت کی قدر و قیمت مسلم ہے۔ مارکسزم کے پیروؤں میں بھی ایسے نام مل جائیں گے جو اپنی نظریاتی وابستگی اور جانبداری کے باوجود ادب کی تاریخ میں اپنی جد محفوظ رکھے ہیں۔ اعلیٰ تخلیقی صلاحیت فن کار کی عام شخصیت کو بعض اوقات بہت پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ یہ توانائی عطیہ ہوتی ہے تجربے کی شدت اور خلوص نیز فنی اظہار کی ہنرمندی کا۔ مبینہ خارجی مقاصد کی پابندی کے ساتھ بھی، یہ صلاحیت ادب کو سیاسی یا سماجی دستاویز کے بجائے ادب بنانے کا ٹر جانتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ غیر ادبی مقاصد تخلیق کے آزادانہ عمل میں قدم قدم پر دشواریاں حائل کرتے ہیں۔ ان دشواریوں میں اس لئے اور اضافہ ہو جاتا ہے کہ سماجی اور اقتصادی نظریوں کی منطق تخلیقی اظہار کے بعض اسی نقضوں کو نہ

صرف یہ کہ بہ خدمت لرتی ہے، اس کی جہتیں بھی تخلیقی اظہار کی جہت سے متضاد اور مختلف ہوتی ہیں۔
 - فن کی طرف سے: اب بھی اپنی تخلیق کے لئے کسی پروگرام یا نصب العین یا عقیدے کا محتاج نہیں ہوتا۔
 - تاریخی طور پر: ادب تو بھی اس لئے وضع نہیں سمجھا گیا کہ اس سے سیاسی یا سماجی یا تہذیبی معلومات حاصل کی جائیں، یوں کہ ادب تاریخ کا حاشیہ نہیں۔ اس کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ یہ اپنے عہد کے متعلق اور انسانی وجود کے ظاہر و متاثرہ نوزمان و مکاں کی بساط سے اٹھا کر ایک پائدار اور ہمہ جہت حقیقت سے ہمسر رہتا ہے۔ اسے ایک تخلیقی تجربہ بنانا ہے۔ لہذا قی صدائقوں کو دائمی صداقتوں کا ہیکر عطا کرتا ہے۔ ایک ایسی انوکھی اور نواز آئینی کا وسیلہ بن جاتا ہے جو مجرد فکر کی گرفت میں نہیں آتی۔ ادب انسانی واقعات و محسوسات کو ایک ایسی رمز کی صورت میں دیتا ہے اور مخصوص ثقافتی اور عصری پس منظر کو ایک دائمی نقطہ نظر کی حیثیت دیتا ہے۔ ادب صرف اس لئے اہم نہیں کہ وہ اپنے زمانے کے مواد کا "استعمال" کرتا ہے۔ یہ نہ کہ اس میں ہر بات کے ماحول کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس کی معنی خیزی اس حقیقت میں مضمر ہے کہ ادب ہر بات میں مواد و جذبہ ہر بات کو ہی مواد بنا دیتا ہے۔⁽²⁾ والیری نے غلط نہیں کہا تھا کہ "ادب اس سے ہے جو ہر بات کو ہی اس کے لئے مواد (مافیہ) ہے۔"

نیز بہ سہانی نظریہ کی طرف مارکسزم نے بھی حلال و حرام کی حدیں مقرر کر دیں۔ ادب میں ان کی حیثیت ایک شرعی دستور العمل کی ہوئی۔ ظور پسند اشتراکی ادیب اس دستور العمل کی فرماں برداری میں فن کی اصالت کے منکر ہوتے گئے۔ ایت شعرا جنہوں نے مارکسزم کے احترام کے ساتھ ساتھ ادبی تخلیقوں اور جمالیات کا بھی لحاظ رکھا۔ اگرچہ انتہا پسند حلقوں میں معتبوب بھی ہوئے لیکن ان کی اہمیت کا سبب یہی نہیں کہ وہ نظریہ کے ساتھ اپنی نظر سے بھی وفادار ہے۔ انہوں نے نظریہ کو ایک بیرونی احکام کے بجائے ذاتی تجربے کے طور پر برتا اور اپنے حسی ارتکاز، فنی ہنرمندی اور تخلیقی بصیرت کے واسطے سے عقل مند انسان کی معروضیت کو بھی وجدانی تجربے کی سطح تک کھینچ لائے۔

جدیدیت سے اشتراکیت کا اختلاف فلفلی بھی ہے اور ادب کی جمالیات کا بھی۔ اشتراکیت کے اختلاف کو صرف سیاسی رنگ دے دیا، اور اگرچہ اپنے جواز کی خاطر ایک افادی جمالیات اور انسانیت کوئی کا نظریہ بھی پیش کیا، لیکن اپنے مخصوص سیاسی اور سماجی تعصبات سے اسے آزادی نہ مل سکی۔ جدیدیت ان سے اشتراکی حقیقت نگاری کو فلفلی اعتبار سے نامکمل اور ادبی اصول و معیار کے سلسلے میں ناقص تصور کرتی ہے۔ اشتراکی ادیب ہر انسانی تجربے کو اپنے نظریاتی مقاصد کے آئینے میں دیکھتا اور اپنے تعصبات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس تجربے کو صحیح یا غلط اور حقیقی یا غیر حقیقی کہتا ہے۔ ہر انسانی عمل کو اپنے

آدرش کا تابع قرار دیتا ہے۔ ہر مقصد کو اپنے ذہنی مسلک سے مشروط کرنا چاہتا ہے۔ ہر انسانی اظہار کی مادی اور منطقی تشریح کرتا ہے۔ ”پورٹووا“ ظلم کو مورد الزام اور ”پروٹاری“ ظلم کو ہر الزام سے بری تصور کرتا ہے۔ وہ انسانی وجود کے بنیادی تناقضات اور اس کی خلقی مجبوریوں کو سمجھے بغیر، اس سے ایک سیدھی راہ اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے اور اس کے انفرادی نظام جذبات پر اس کے اجتماعی مقاصد اور عمل کی حکمرانی چاہتا ہے۔ وہ ادب کے سرائیسی ذمہ داریاں عاید کرنا چاہتا ہے جن کی ادائیگی کے لئے دوسرے وسائل موجود ہیں۔ وہ ادیب سے سیاسی قائد، سماجی مصلح اور اخلاقی رہنما کے ردل کی توقع کرتا ہے اور اس کے فن کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہے (3) افادیت کا تصور بھی اس کے نزدیک مخصوص مقاصد کے حصول تک محدود ہے۔ وہ انسانیت دوستی کو بھی اشتراکی انسان دوستی کا پابند سمجھتا ہے۔ وہ زندگی کی ہر نعمت کی طرح شعرو فن کو بھی عوام الناس کے لئے ارزاں کرنا چاہتا ہے اور زبان و بیان یا ظہار کی ایسی سطح کا تقاضہ کرتا ہے جو یکساں طور پر سب کے لئے قابل فہم ہو۔ یہ زاویہء نظر جیکوئس ماری ٹین کے الفاظ میں تخلیقی آگہی کی قدروں، فن کی اپنی دنیا کے وجود، حتیٰ کہ فنکار کے فنکار ہونے کی نفی کرتا ہے۔ ماری ٹین یہ اعتراف تو کرتا ہے کہ فن ایک گہرے اور پراسرار مفہوم میں انسانی معاشرے کی، یہودی کا سامان بھی رکھتا ہے، لیکن فن کے افادی تصور کی سب سے بڑی غلطی اس وقت ظاہر ہوتی جب یہودی کو اسی کے مطابق کیا جاتا ہے (4) ایک مارکسی نقاد (ارنست فشر) کے نزدیک فن کار سے اس مطالبے کا جواز یہ ہے ہر انسان (چنانچہ خود فن کار بھی) اپنے آپ سے کچھ زیادہ ہونا چاہتا ہے۔ وہ ایک مکمل انسان بننا چاہتا ہے۔ وہ فرد بن کر جینے پر قانع نہیں ہوتا اور اپنی شخصی زندگی کی جانباریوں سے بے زار ہو کر ایک بھرپور زندگی کے حصول کی تمنا کرتا ہے، ایسی زندگی جو اسے ”انفرادیت کے حدود کی فریب کاری سے آزاد کر سکے اور ایک ایسے منظم اور منصفانہ معاشرے تک لے جائے، جو اپنے ہامعنی ہونے کا احساس دلا سکتا ہو۔“ وہ اپنی ذات کے حصار میں خود کو ضائع نہیں کرنا چاہتا اور ”میں“ سے کچھ زیادہ بننا چاہتا ہے۔ اس تمنا کی تکمیل کا ذریعہ ان حقائق سے تھبتق ہے جو اس کے وجود سے باہر لیکن اس کے لئے ناگزیر ہیں۔ اسی طرح اس کی انفرادیت ”سماجی“ بنتی ہے۔ (5) فشر یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انسان میں ایک فرد کی حیثیت سے آسودہ کام ہو جانے کی استعداد ہوتی تو وہ اپنی ذات کو ایک ”کل“ سمجھنے لگتا اور یہ سوچتا کہ وہ جو کچھ بن سکتا تھا بن چکا۔ اب شخصیت میں کسی اضافے کی گنجائش نہیں۔ لیکن تعمیر و اظہار ذات کی مسلسل جستجو یہ بتاتی ہے کہ فرد نا تمام ہے۔ اسی لئے، وہ کلیت کا حصول دوسروں کے تجربے سے اخذ و استفادے کے ذریعہ کرتا ہے اور اجتماعی تجربوں کو، اپنی شخصیت میں آمیز کر کے انہیں ذاتی بنا لیتا ہے۔ فن ”کل“ میں ادغام کا وسیلہ ہے۔ تخلیقی عمل

اس امر کی شدت دیتا ہے کہ انسان میں دوسروں کے تجربے قبول کرنے کی صلاحیت وہی ہے۔ یہی جبر اسے یہ دینی انبیاء نے مطابقت پیدا کرنے پر اکساتا ہے۔ فشر اس میلان کو طبعاً رومانی کہتا ہے۔ لیکن اشتراکیت چونکہ "رومانیت" کو عیب سمجھتی ہے اس لئے فشر اس رومانیت کو بھی حقیقت ہی کی ایک شکل قرار دیتا ہے۔ فشر کا رویہ مگر چہ نسبتاً متوازن ہے تاہم ایک منصوبہ بند معیار کے ڈھانچے میں فن کو سونے کی کوشش اسے بعض تنقیدات تک لے جاتی ہے اور کئی اہم سوالات کا کوئی جواب اس کے یہاں نہیں ملتا۔ مثلاً یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ اجتماعی زندگی میں مکمل اور غیر مشروط آلودگی کے بعد انفرادیت کا کیا مفہوم باقی رہ جائے گا؟ جذبہ باقی خود مری اور خود روی کا مسئلہ کیوں کر حل ہوگا؟ وجود کا مقصد اجتماعی تجربوں میں انما ہے یا ان کے حوالے سے اپنی انفرادیت کو ہمیشہ کرتا؟ پھر سماجی سطح پر جو زندگی گزار رہی جاتی ہے وہ تخلیقی شخصیت کا اظہار کس طرح ہو سکتی ہے؟ سماجی آلودگی کے باوجود انفسیاتی الجھنوں کی نمود کے اسباب کیا ہیں؟ مثلاً۔ جدوجہد کی زندگی جس تعقل کی متقاضی ہوتی ہے، تخلیقی اظہار و عمل کے سلسلے میں وہ کس حد تک کارآمد ہو سکتا ہے۔ فن میں دوسروں سے مختلف نظر آنے کے جذبے کو تحریک عام سماجی زندگی سے ملتی ہے یا ان کے اثبات سے؟ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب مادی اور اقتصادی رشتے فراہم نہیں کرتے۔ فشر اس رومانیت کو حق بجانب سمجھتا ہے جو طبقاتی کشش سے وابستگی کے احساس کو شدید جذبہ باقی و فور کے ساتھ نمایاں کر سکے اور اشتراکی معاشرے کے قیام پر منتج ہو، لیکن ہر ترقی پسند نقاد کی طرح وہ رومانیت کو مرض سمجھ کر ادب کا آزاد تصور رکھنے والوں سے اسے مخصوص بھی قرار دیتا ہے۔ وہ ایک طرف تو یہ کہتا ہے کہ بورژوا معاشرے میں حقیقت پسندی کے متوازی میلان کی شکل میں انحطاطی شعرا کی "رومانیت" ظہور پذیر ہوئی لیکن اسی کے ساتھ وہ بودیہ کو ایک "عظیم حقیقت پسند" شاعر بھی کہتا ہے جس نے بورژوا طبقے کی بے ہودہ افادیت پرستی اور بے جان مشاغل کے خلاف احتجاج کیا۔ (6) اشتراکی ادیبوں کی آکٹائیت کا خیال ہے کہ بورژوا معاشرے کے ادیب فن کو جنس بازار بناتے ہیں اور سرمایہ داروں کی عیاشی کا سامان میا کرتے ہیں۔ لیکن فشر بودیہ کو اسی میلان کا مخالف سمجھتا ہے۔ پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ بودیہ نے حقیقت سے مایوسی کے اظہار کے علاوہ بورژوا پیش پرستوں کو ناخوش کرنے اور ایک دہشت خیز حسن کے راز انہیں بچو کے لگانے کی مسرت بھی حاصل کی۔ اس نے دولت کے بازار کی جگہ ادب کے بازار کی شرائط کو ملحوظ رکھا۔ اشتراکیت احتجاج کی اس لے کو رومانی احتجاج سے تعبیر کرتی ہے کیوں کہ یہ کسی حقیقت کا راستہ نہیں دکھاتی۔ ظاہر ہے کہ حقیقت سے مراد اشتراکی معاشرے کا خواب اور اس کی تعبیر کی جدوجہد ہے۔ اس مقصد سے محرومی احتجاج کو تنہائی کے جذبہ باقی اضطراب کا اظہار بنا دیتی ہے جسے ہیوگو

فریڈرئخ نے "پیش پا افتادگی کے سیلاب" یعنی روزمرہ معمولات نے جو سے فوار کا نام دیا تھا۔

عام سماجی سطح پر جو زندگی بسر کی جاتی ہے وہ بہ صورت ارتعشی رشتوں کی پابند ہوتی ہے۔ تخلیقی زندگی کے مسائل اور معاملات کے روابط اور انسلاکات مختلف ہوتے ہیں۔ جدیدیت زندگی کی حقیقت صرف مادی تناظر میں نہیں رکھتی۔ اسے اکیٹ کے نزدیک یہ تناظر ایک عالیہ ہے جس سے کسی صورت میں ممکن نہیں، چنانچہ زندگی سے رشتے کی نوعیت سماجی ہو یا تخلیقی یہ چیز ناگزیر ہے۔ دورانیہ زندگی کی مجموعی اور وسیع تر حقیقت سے بے نیاز ہو کر فرد کی زندگی اور تجربوں کی عکاسی نہیں کر سکتا۔ (7) فرد معاشرے کا اثاثہ حصہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ انفرادیت کی تشکیل معاشرتی تسلط سے کجاست کی صورت میں ممکن ہے یا معاشرتی "کل" میں اس جزو کے ضم ہو جانے کے بعد عشرت قطرہ اور دریا میں فنا ہو جانا ہے تو قطرہ اس حصوں عشرت کے بعد اپنی شناخت کا کون سا نشان باقی بچوڑے گا؟ تہذیبی رد و بدل سے انکار زندگی کی ہمہ جہت حقیقت سے روگردانی ہے۔ تاہم اس فرق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ "اب یا تخلیقی اظہار کے دوسرے شعبے ان روابط کے اس طرح پابند نہیں ہوتے جس طرح زندگی سے روزمرہ مسمورات اور ضرورتیں۔ معاشی ڈھانچوں میں تبدیلی زندگی کے خارجی نظم و نسق پر اثر انداز ہوتی ہے اور بالواسطہ طور پر شخصیت کی اندرونی ہمیں بھی اس سے متاثر ہوتی ہیں۔ لیکن تخلیقی اظہار و مزاج کی اس اجتماعی شور میں دب جاتی ہے اور اسی سطحی میں کم ہو جاتی ہے، یا ایک جمالیاتی تجربے کی شکل میں یہ ان رشتوں کے ساتھ ساتھ اپنا الگ، مفرد اور خود کار وجود بھی رکھتی ہے؟ ماریسی ادیبوں کو جو مسئلہ سب سے زیادہ الجھن میں ڈالتا ہے، یہی ہے۔ اسی لئے اس مسئلے پر بحث میں ان کے یہاں ایک مسلسل کشمکش اور تضاد کا احساس رونما ہوتا ہے۔ یہاں دو مارکسی نقادوں کی آرا کا موازنہ دلچسپی سے خالی نہ ہو گا۔ دونوں مارکس کے حوالے سے دو مختلف السمعت حقائق کو اپنی ادبی تصور کی اساس بناتے ہیں۔ یہ گوروف کا خیال ہے کہ مارکس ہی نے اس بات پر زور دیا تھا کہ "معاشی بنیادوں" میں تبدیلی پورے تہذیبی ڈھانچے و بدل دیتی ہے۔" (8) انسانی جذبے اور عمل کا ہر شعبہ اس تبدیلی کی زد میں آتا ہے۔ ایک نیا راء یہ نظر آتی تبدیلی کے نتیجے میں سامنے آتا ہے۔ ایک نیا طبقاتی شعور جنم لیتا ہے۔ ایک نئی ثقافت کی داغ بیل پڑتی ہے۔ پرانے جمالیاتی نظام کی جگہ ایک نیا جمالیاتی نظام لے لیتا ہے اور قدروں کی نئی تعین کا آغاز ہوتا ہے۔ ادبی تصورات بدلتے ہیں۔ نئی روایتوں کا چلن عام ہوتا ہے۔ نئے افکار نمود پزیر ہوتے ہیں۔ یہ گوروف یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی شعور گرچہ بنیادی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کو متعکس کرتا ہے، لیکن چونکہ ان تبدیلیوں کی تصویر ہمیشہ معتبر نہیں ہوتی، اس لئے معاشی انقلاب کا اظہار فن اور ادب کی بگڑی ہوئی

صورتوں میں جاتا ہے اس میں شک نہیں کہ مارٹس نے یونانی فن و اس کے مخصوص سماجی ارتقا کے بعض مسائل سے یہ قرار دیا تھا اور کہا تھا کہ یونانی فن اپنے مخصوص سماجی حالات کا براہ راست نتیجہ ہے۔⁹ مارٹس نے اس اصول کو طے نہیں بنایا۔ چنانچہ ایک دوسرے مارٹس نقاد نے مارٹس ہی کے حوالے سے اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ فن کا ارتقا بھی براہ راست قطوط پر نہیں ہوتا۔ نہ فن لازمی طور پر تاریخی تبدیلیوں سے مربوط ہوتا ہے۔ اس نے مارٹس کا یہ اقتباس بھی نقل کیا ہے کہ "فن کا ارتقا سماجی ارتقا سے ہیتہ ہر گز ہٹ نہیں ہوتا، نہ ہی معاشی تبدیلیاں فن سے ارتقا پر جتنا اثر انداز ہوتی ہیں" (10) فن کا عمل انفرادی ہوتا ہے۔ یہی انفرادیت اسے یہ دینی، نیا سے حس محض کی سطح سے افکار ذاتی تجربے کی بلندی تک سے جاتی ہے۔ فن سے فکری ترقی کا اصل سبب یہی ہے کہ وہ فن کو خود مختار اور آزاد حیثیت دینے پر مائل ہوتا ہے۔ مارٹس نے یہی سچے میں نظریاتی قبول کیا ہے۔ اس سماجی اور اجتماعی حقیقت کے اثبات پر مجبور کرتی ہیں، چنانچہ "اپنی معیاروں کی کنٹیکو انجم کا یہ سی اور اقتصادی مسائل میں الجھ جاتی ہے۔ یہ گورون نے اپنے مضمون میں یہ قرار دیا تھا کہ یہ نقل کیا ہے کہ "جدیدیت فلسفے کے نزدیک کوئی بھی حقیقت آخری، مطلق اور متعین نہیں ہے، جو خوب سے خوب تری باز وال ہستی ہے۔" وہ اس حقیقت کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ "فن کا سفر ہمیشہ تاریخی دنیاؤں میں ہوتا ہے اور ہر فن کار ان دنیاؤں تک پہنچنے کا راستہ خود منتخب کرتا ہے اور ایسے شہرہ تحقیق کرتا ہے جو دوسروں سے مختلف ہی نہیں، دوسروں کے لئے ناقابل نقل بھی ہوتے ہیں۔" لیکن فنکار کے رستے کو چاہے مارٹس نقاد شہرہ اکیست کی منزل سے مربوط کر دیتا ہے۔ ادب میں ترقی پسندی کا تصور مارٹس کی "یوں ہی نظریاتی وابستگی نے باعث اسی وجہ سے ان لوگوں کے لئے زیادہ دور تک قابل قبول نہیں ہو سکا جو شہرہ اکیست کے سیاسی اور اقتصادی تصور میں محکم یقین نہیں رکھتے تھے۔ ہندوستان میں ترقی پسندوں نے اپنے جیتے کو وسیع کرنے کے لئے رچہ اشتراکیت سے وابستگی کی شرط سمجھی ضروری نہیں قرار دی۔ چرچا بھی نہ ہے "اپنی معیار، افکار جس اپنی فضا سے علاوہ رکھتے ہیں اس کا خاکہ اشتراکیت ہی نے تیار کیا ہے۔ اس سلسلے میں کسی قیاس اور انداز سے کی ضرورت نہیں۔ مارٹس کی ادیبوں کی ایک خاصی بڑی تعداد نے ہندوستان سے باہر اپنے مسلک سے وابستگی کا اظہار کیا ہے اور اس وابستگی کو کم و بیش ایک لازمی کی حیثیت دی ہے۔ حسب ذیل مثالیں اس امر کی شہادت کے لئے کافی ہوں گی

1۔ سوشلسٹ آرٹ کا اہم ترین کارنامہ ایک نئی قسم کے فنکار کی تخلیق، اس کی نشوونما اور ارتقا ہے۔

ایسا فنکار جو کیونٹ نظریہ رکھتا ہو اور جو لینن کے طرف دار ادب (Partisan

Literature) کے تصور کی مکمل حمایت کرتا ہو (11) الکونڈرڈ مشن۔ سوویت آرٹ کی

انسانیت پرستی، بحوالہ Art And Society ص 120)

- 2- (انسان دوست ادیب کے لئے) ایک اہم مسئلہ یہ ہے کہ وہ ایک منظم اور ہمہ گیر شخصیت کی تشکیل کرے۔ ایسی شخصیت جو کیونززم کی صفات رکھتی ہے۔ (حوالہ ایضاً ص 13)
- 3- ہم اس بات سے انکار نہیں کرتے کہ فنی تخلیق کا عمل پوری طرح منفرد اور انوکھا ہوتا ہے لیکن یہ انوکھا اسلوب ایک مخصوص دنیوی رویے اور یکساں سماجی مقصد اور ذمہ داری کا احساس رکھنے والے فنکاروں میں زندگی کی فنکارانہ عکاسی کے عام اصولوں کی نفی نہیں کرتا۔ (وی۔ کڈین : سوشلسٹ حقیقت نگاری کی اصلیت، حوالہ ایضاً ص 64)
- 4- سوشلسٹ آرٹ کی سیاسی جہت، اس کی پارٹی اسپرٹ کلیٹا ہے نقاب ہے، کیوں کہ اپنے اولین دور سے اس آرٹ نے عوام کی زندگی اور مقدر سے خود کو وابستہ کر رکھا ہے اور معقول طور پر ثابت کیا ہے کہ عوام اور کیونسٹ خیالات میں تعلق کس درجہ اہم اور مفید ہے۔ (حوالہ ایضاً ص 27)
- 5- آزادی اظہار کا ماتم کرنے والے جو بات سمجھ نہیں پاتے یہ ہے کہ سوویت فن کار زندگی کو جس شکل میں دیکھتا ہے، وہ کیونسٹ ریاست کی حقیقت پسندانہ زندگی ہے۔ ایک ایسی ریاست میں فن کو فرار کے طور پر قبول کرنا ناممکن ہے جہاں عوام کے لئے کوئی ایسی حقیقت ہی نہ ہو جس سے فرار کی ضرورت محسوس کی جائے (فارس ہاگنن بحوالہ کوئی کودا: اشتراک کی حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت۔ حوالہ ایضاً ص 43)
- 6- سوشلسٹ جمالیات مجموعی طور پر کیونسٹ نصب العین کا ایک عضوی حصہ ہے۔ (لارمن: سوویت معاشرہ اور جمالیاتی نصب العین، حوالہ ایضاً ص 45)
- 7- سوشلسٹ آرٹ کیونسٹ نصب العین سے روشنی حاصل کرتا ہے۔ (حوالہ ایضاً ص 52)
- 8- اعلیٰ تخلیق بڑی حد تک فنکار کے نظریاتی موقف پر منحصر ہوتی ہے۔ فن کی تاریخ سے یہ بات واضح کر دی ہے کہ صحیح معنوں میں اہم فنی کارنامے وہی لوگ انجام دے سکتے ہیں جو صرف صاحب استعداد ہی نہیں ایک ترقی پسندانہ دنیوی نظریہ بھی رکھتے ہیں۔ (گرڈموف: دنیوی رویہ اور فنی جدت پسندی۔ حوالہ ایضاً ص 121)
- 9- گذشتہ نصف صدی میں سوویت نظام میں جمالیات کی تعلیم کا ارتقا کیونسٹ پارٹی کے رفق سیاسی مقصد کو فروغ دینے کی مثال پیش کرتا ہے۔ (وی رازومنی: جمالیات کی تعلیم کی سماجی

نہارت کے بارے میں، حوالہ ایضاً ص 215)

10۔ نئی سوویت شاعری کا اپنا طریقہ ہر ہے اور اپنا مخصوص جمالیاتی نسب اٹھین۔ یہ مانسی کی فنی
نمائندگی کی طرف متوجہ رہنا نہیں۔ بلکہ اسے شعوری طور پر چند مخصوص اصولوں کے مطابق
پیدا کیا گیا۔ (یہ درجہ فنی فنون کا ترقی پزیرانہ ارتقاء، حوالہ ایضاً ص 305)

11۔ اور وہ وہ نوسٹالوجی کی واقعی قدر کرتے ہیں اور میوزیم کی تعمیر میں ادب اور فنون کے حقیقی
رواں و تھکن پہنچتے ہیں انہیں سوویت معاشرے کی ابتدائی منزلوں میں ادبی دریافتوں کا گہرا
مطالعہ کرنا پڑا۔ یہ دریافتیں اثبات حقیقت نگاری اور میونسٹ پارٹی اور عوام سے وابستگی
کے اصول کے مطابق کے بعد سامنے آئیں۔ (انکس میٹشکو سوویت ادب کے بنیادی
اصول، حوالہ Problems of Modern

Aesthetics, Moscow, 1969, P 41

12۔ حقیقت پسندی اور جدت پرستی (جدیدیت) کے مابین ایک تلخ نظریاتی اور جمالیاتی کشمکش
ہمیشہ سے جاری رہی ہے۔ یہ دو قطعاً متضاد دنیوی رویوں، فنی طریق کار اور زندگی کی طرف دو
متضاد رویے، باہم نظر کی باہمی کشش ہے۔ عوامی خدمت اور عوام اور تاریخ اور ترقی کی طرف
انہیں اپنی جمالیاتی زندگی سے فراق اور فنی کی جانب ایک انفرادیت زدہ مزاجی اور داخلی
رویے کے تصور سے ہمیشہ متضاد رہا۔ بتاتا ہے۔ یہ اس فن کی جو عوام کی انقلابی تمناؤں اور ترقی
پسندانہ خواہشوں کا اظہار کرتا ہے اور جس کی جڑیں عوام میں پھیلی ہوئی ہیں (اور سوویت
حقیقت پسندی کے نظریے میں عوام اور میونسٹ پارٹی دونوں میں پھیلی ہوئی ہیں) اور اس فن کی
ہامی ترویج ہے جس کی اساس اظہار ذات ہے اور جو زیادہ سے زیادہ داخلی ہوتا جا رہا ہے۔
(سوزنر، مشق حقیقت پسندی اور جدت پرستی) حوالہ ایضاً ص 36/62

13۔ سوشلسٹ حقیقت پسندی کا مقصد عوام کو زیادہ لائق، زیادہ ستھرا اور آج وہ جیسے ہیں اس سے
بہتر بننے میں مدد دیتا ہے۔ ہمارے ملک (روس) میں اس نے عوام کو کل کے شراکی سماج
کے تربیت دینے کا کام پہلے ہی سے شروع کر دیا ہے۔ (حوالہ ایضاً ص 205)

ان بیانات کی روشنی میں اس حقیقت میں شبہ کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی کہ ادب میں ترقی
 پسندی کی روایت پر اثبات آیت کے سیاسی اور سماجی اور اقتصادی تصور کی گرفت بہت سخت ہے۔ اس
 روایت و روشیت زندگی نے ترقی پسندی کے ادبی اور جمالیاتی نظام کو اتنا محدود کر دیا کہ غیر اشتراکی

جدیدیت اور نئی شاعری

ادیبوں کی شمولیت اس دائرے میں تقریباً ناممکن ہوئی۔ جدیدیت چونکہ ہر نظر سے کی اطمینان سے نکال کر کرتی ہے اور ادبی معیاروں کی تعیین میں کسی غیر ادبی تصور سے کام لیتے پر آمادہ نہیں ہوتی، اس لئے ترقی پسندی سے اس کا اختلاف اور فاصلہ بہت واضح ہے۔ ترقی پسندی نئی دنیا پرانی، اسے نظریہ سے نجات نہیں دیتی۔ جدیدیت نئے اور نجات کے تمام اجتماعی وسائل کو رد کرتی ہے۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے مفہموں نے ادب سے رشتہ استوار کرنے کے لئے ترقی پسندی کو اشتراکیت سے جدا کیا۔ ایک نئی انسان دوستی کے زینہ تخلیقی میلان کے طور پر پیش کیا۔ چنانچہ ہندوستان میں ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (اپریل 1936، لاہور) میں مولانا مسرت موہانی کی تقریر کے ان الفاظ پر کہ

ہمارے ادب کو قومی آزادی کی تحریک کی ترجمانی کرنا چاہئے۔ اسے
سماجی جیوں اور ظلم کرنے والے امیروں کی مخالفت کرنا چاہئے۔ اسے مزدوروں اور
کسانوں اور تمام مظلوم انسانوں کی طرف داری اور حمایت کرنا چاہئے۔ اس میں
عوام کے دکھ سکھ، ان کی بہترین خواہشوں اور تمناؤں کا اس طرح اظہار کرنا چاہئے
جس سے ان کی انقلابی قوت میں اضافہ ہو اور وہ متحد اور منظم ہو کر اپنی انقلابی
جدوجہد کو کامیاب بنا سکیں۔ محض ترقی پسندی کافی نہیں ہے۔ جدید ادب کو
سوشلزم یا کمیونزم کی بھی تلقین کرنا چاہئے۔ اسے انقلابی ہونا چاہئے۔ (۱۲)

تہرہ کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے یہ وضاحت ضروری سمجھی کہ ”ترقی پسند ادبی تحریک
میں سوشلسٹ یا کمیونسٹ ہی نہیں بلکہ مختلف عقائد کے لوگوں سے لے جگہ تھی۔ انجمن ان سے وطنی آزادی
اور جمہوریت میں یقین رکھنے کا مطالبہ کرتی تھی، اشتراکیت میں نہیں۔ مولانا اس معاملے میں انتہا پسند
تھے۔ ان کے نزدیک ایک ترقی پسند کے لئے اشتراکیت ہونا ضروری تھا۔ ہمارے لئے یہ ضروری نہیں
تھا۔“ (۱۳) تحریک۔ ابتدائی دور کا ذکر کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے انسان دوستی، مساوات اور وطنی
آزادی کے ایک تصور سے ترقی پسند ادیبوں کی وابستگی کا ذکر تو کیا ہے، لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ان سے
اشتراکیت کے سماجی یا سیاسی نظریے میں یقین کا مطالبہ انجمن نے نہیں کیا تھا۔ لکھتے ہیں۔

جب ہم نے ترقی پسند ادبی تحریک کی تنظیم کی جانب قدم اٹھایا تو چند
باتیں خصوصیت کے ساتھ ہمارے سامنے تھیں، پہلی تو یہ کہ ترقی پسند ادبی تحریک کا
رخ ملک کے عوام کی جانب، مزدوروں، کسانوں اور درمیانے طبقے کی جانب ہو،

جدیدیت اور نئی شاعری

پہلے ان مولوٹے والوں اور ان پر ظلم کرنے والوں کی مخالفت کرتا، اپنی ادبی کاوشوں سے عوام میں شعور، حس، حرکت، جوش، عمل اور اتحاد پیدا کرتا اور تمام ان آثار، رر، زانات کی مخالفت کرتا جو جمود، رجعت، پست بختی پیدا کرتے ہیں، ہمارا اولین فرض منصبی اس سے چھوڑی بات اٹھتی تھی۔ وہ یہ تھی کہ یہ سب ہندو کی صورت میں محسوس تھا بسبب ہم شعوری طور پر اپنے وطن کی آزادی کی جدوجہد اور وطن کے عوام کی اپنی حالت کو سدھارنے کی تحریکوں میں حصہ لیں، صرف دور کے ترقیاتی نہ ہوں بلکہ حق اقتدار اور اپنی صلاحیتوں کے مطابق آزادی کی فوج کے سپاہی بنیں۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ ادیب لازمی طور پر سیاسی کارکن بھی بنیں۔ نہیں اس کے یہ معنی ضرور ہیں کہ وہ سیاست سے سنازدنش بھی نہیں ہو سکتے۔ ترقی پسند ادیب سے دعا ہے کہ وہ نوجوان انسان سے انس اور گہری ہمدردی ہونا ضروری ہے۔ بغیر آزادی خواہی اور جمہوریت پسندی کے ترقی پسند ادیب ہونا ممکن نہیں۔ (14)

_____ یعنی ترقی پسندی ادیب کو سماجی ذمہ داریوں کا احساس تو دلاتی تھی، اسے کسی سیاسی نظریے سے وابستہ رہنے پر مجبور نہیں کرتی تھی۔ یہ صورت حال کم و بیش ویسی ہی ہے جس کا ذکر پہلے باب میں انجمن پنجاب کے مقاصد کے ضمن میں آچکا ہے۔ بطور انجمن پنجاب کے منظمے "جدید اردو شاعری" کا قیام "خارجہ" کے بیان ان کی تہذیب میں انگریزوں کے سیاسی منسوبوں اور اغراض کا نقش بھی چھپا ہوا تھا۔ ترقی پسند ادیبوں نے بھی انجمن کے منشور میں اشتراکیت کے سیاسی نظریے کی اشاعت کا فرض اپنے حلقے پر عائد نہیں کیا تھا اور جمہوریت، انسان دوستی نیز قومی اور وطنی مسائل کے نام پر مختلف سیاسی اور سماجی نظریوں سے تعلق رکھنے والے، انشوروں اور ادیبوں کو ایک محاذ پر یکجا کرنے کی سعی کی تھی، لیکن ترقی پسند تحریک کے مقاصد رفتہ رفتہ واضح ہوتے گئے اور اس کا دروازہ غیر اشتراکی ادیبوں پر بند ہوتا گیا۔ یوں تحریک کے زواں کے جد بھی اس کی تجدید اور تعمیر نو کی کوششیں جب جب کی گئیں اشتراکیت سے اس کی تعلقیت پر رور ۱۰ چاتا رہا، انجمن ترقی پسند مصنفین، آندھ اپریش کی افتتاحی تقریب، منعقدہ 11 جولائی 1970ء میں محض کل ہند انجمن کے جنرل سیکرٹری کی حیثیت سے تقریر کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے یہ اعلان کیا۔

”میں کمیونسٹ پارٹی سے تعلق رکھتا ہوں لیکن اس بات کو کسی صورت پسند نہیں کر سکتا کہ انجمن پر کمیونسٹ پارٹی حاوی ہو جائے، چونکہ ادب کا مقام

سیاست سے بالاتر ہے۔ ادب کا تعلق اجتماعی زندگی ہی سے نہیں ہے بلکہ یہ فرد کے داخلی جذبات سے گہرا لگاؤ رکھتا ہے۔“ (15)

واقعہ یہ ہے کہ ادب کسی سیاسی نظریے سے کھینچا ہوا آئینہ ہونے کے بعد نہ صرف یہ کہ اپنے منصب سے دور ہو جاتا ہے، اس کی اپیل کی بنیادیں بھی فنی اور تخلیقی نہیں رہ جاتیں۔ نچمن ترقی پسند مصنفین کے ترجمانوں کو اس خوف سے کبھی بھی آزادی نہیں مل سکی کہ سیاست سے ادب کا بے توجہ انسلاک نہیں وہ کے دائرے سے الگ کر دے گا۔ روس میں چوٹاکہ کیونسٹ پارٹی حکومت کے نظم و نسق کی مالک ہے اس لئے روسی ادیبوں نے چاروناچار وہی موقف اختیار کیا جو ان کی حکومت کا ہے۔ روس میں ادیب اقتدار کا حصہ بننے پر مجبور ہیں۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک نے یہاں کے مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات کے تحت خود کو اس اقتدار کا ترجمان بنانے سے گریز کیا۔ لیکن جن مقاصد اور معیاروں کی اشاعت ترقی پسند مصنفوں نے کی ان کا سرچشمہ اشتراکیت ہی کا سیاسی اور سماجی نظریہ ہے۔ ترقی پسند مصنفین نے اشتراکیت کو صرف ایک ذہنی سیلان یا فلسفے کے طور پر قبول کرنا کافی نہیں سمجھا۔ انہوں نے اشتراکیت کے مخصوص طریقہ کار، اس کے سیاسی اور مادی منصوبوں کی تکمیل میں بھی بالواسطہ طور پر ادب سے کام لینے کی کوشش کی۔ اس والہانہ شینٹگی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اشتراکی حقیقت نگاری نے سرچہ یک نئے مذاق کی ترویج کے لئے بھی فضا پیدا کی، لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ترقی پسند ادیبوں کے یہاں ادب کے تخلیقی پہلوؤں کی جانب سے بے التفاتی بھی بڑھتی گئی اور ترقی پسندی ایک نوٹ کی مذہبیت میں تبدیل ہوتی گئی جہاں انکار و اقرار کی حدیں بہت واضح تھیں۔ شاعری میں اس کا اعلا یہ صرف ”خیالات“ تک محدود ہوتا گیا۔ سیاسی یا مذہبی نظریوں کی طرح ترقی پسندی نے بھی اپنے اثبات کے لئے ہر متوازی میلان کی نفی ضروری سمجھی، اور جدیدیت میں بھی اسے ایک نئے ذہن اور ادبی میلان کے بجائے محض ایک مخالف ”نظریے“ کا عکس دکھائی دیا۔ ترقی پسندوں نے نئی شاعری کے بدلتے ہوئے لسانی مزاج، سبج اور صوتی نظام میں جدیدیت کے عالمگیر تخلیقی رویوں کا سراغ لگانے کے بجائے اسے اپنی مقصدی شاعری کے خلاف ادب میں ”بے مقصدیت“ کے نام پر ایک سوچے سمجھے مقصد اور سازش سے تعبیر کیا، چنانچہ جدیدیت اور ترقی پسندی کی بحث ادب اور جمالیات کے دائرے سے الگ ہو کر نظریات اور خیالات کی پیکار تک پہنچ گئی۔

انسانی فکر کی ہر فعلیت میں کسی نہ کسی رویے کی حیثیت اساسی ہوتی ہے۔ ادبی معیار اور قدریں بھی انسان کے اساسی رویے سے دامن نہیں بچا سکتیں۔ لیکن ادب میں اگر وہ رویہ تخلیقی عمل میں آمیز

جدیدیت اور نئی شاعری

ہونے سے مدایک نمایاں قدر نہیں جتا تو اس کی نوعیت ادبی اظہار میں ایک انجینی حقیقت کی ہی رہے
 کی ترقی پسندوں سے مارکس، انگلر اور دوسرے مارکسی دانشوروں سے اخذ و استفادے میں اس امتیاز کو
 طور نہیں رہا۔ مارکس اور انگلر نے ادب کے سلسلے میں رد و اہلما تھا اور اپنے سیاسی یز ساجی
 مقتدرات اور ادب کے مابین ایک حد فاصل قائم رکھی تھی۔ نتیجہ ان سے یہاں وہ شدت پیدا ہو گئی جس
 سے حوالہ دہش اور افکار آزادانہ نہ تھے، اس سلسلے میں تصور صرف بندہ تہائی ترقی پسندوں کا نہیں فی الواقع
 رہوں کے مارکسی نچوڑوں اور دوسرے ممالک کے مارکسی ادیبوں نے نظریہ پرستی کی ایک منظم روایت کی
 پرواز کی تھی۔ اوروں میں ترقی پسند ادیبوں اور نچوڑوں نے مزید رائج التعمید کی کے ساتھ عام کیا۔ مثال
 کے طور پر چینی نوف وڈ کیجے۔ (ارو کے ترقی پسند ادیبوں نے مارکسی جمالیات کے تصور کی وضاحت
 میں چینی نوف کے حوالے جابجا دیے ہیں) خود روس میں اس ادبی نقد کا درجہ بہت بعد میں ملا۔ چینی نوف
 نے اپنی ادبی مہارت کا آغاز انہی صدی کی آغویں وہابی میں عوام دوست (Nardonic)
 ادیبوں کے نظریے کی تنقید سے کیا تھا۔ اس نے انجستی اور عوام دوست نظریے کے دوسرے تبیین کی اس
 بات پر مذمت کی کہ دوسرے روس کی زندگی کو اپنا موضوع بناتے ہیں لیکن اپنے "سیاسی نصب العین" کی
 خدمت و تبلیغ کے لیے۔ دراصل اس کی ترویج کے مرتکب ہوتے ہیں یوں کہ وہ محنت کش طبقے کے حقیقی
 مقتصدی وضاحت نہیں کرتے۔ محض ان کے حساب اور محرومیوں کی سکاسی پر اکتفا کرتے ہیں، چینی نوف
 پیدا روی تھا جس نے فن کے آغاز اور جمالیات کے مسائل کو مارکسزم کے سیاسی، ساجی اور اقتصادی فلسفے
 کے تناظر میں دیکھا اور مارکسی ادیبوں کے نزدیک سماجی تنقید کے اولین نمونے پیش کئے۔ اپنے پیش
 رووں میں اس کے چینی ہمنگسٹی، ہیلنسکی اور ویرولیفوف کی انقلابی اور جمہوری روایت، ان کی مادیت
 اور ادب کے سماجی رول پر ان کی توجہ و تسمین کی نظر سے دیکھا۔ لیکن یہ شکایت بھی کی کہ "ان لوگوں نے
 تاریخ کی قوتوں کو جو ایک نئے معاشرتی نظام کی تعمیر میں مثبت ہیں، نظر انداز کر دیا ہے۔" وہ یہ تو بتاتے
 ہیں کہ یا سبب۔ "لیکن اس سے لا تعلق ہیں کہ کیا" ہونا چاہئے" (16) چینی نوف ادب کو فی نفسہ مقصد سمجھنے
 کے لیے مارکسزم کے معین مقاصد کا تابع دیکھنا چاہتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ انسان صرف اس حقیقت کا
 متلاشی ہوتا ہے جو اس کے لئے "کارآمد" ہو اور کارآمد صرف وہ شے ہوسکتی ہے جس کی بنیاد مادی ہو۔
 مادی اسباب کی فراہمی اسی صورت میں ممکن ہے جب ایک طے شدہ نصب العین کے ساتھ ان کے لئے
 جدوجہد کی جائے۔ اسی لئے چینی نوف ادب میں نظریے کے عمل کو ناگزیر کہتا ہے اور چونکہ کسی بھی نظریے
 کی کامیابی کے لئے انفرادی استعداد کافی نہیں ہوسکتی اس لئے ایک اجتماعی سرگرمی کو ضروری قرار دیتا ہے،

خواہ وہ ادبی اظہار کی شکل میں یوں نہ ہو، لہذا ہے

میں یہ کہہ چکا ہوں کہ نظر یاتی ۱۰۰۰ سے باطن مانی فن پارے کی قسم کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ اس میں یہ اضافہ بھی میں نے یا تھا کہ یہ دنیا ایک نئی پارے کی بنیاد قیہ کرنے کا اہل نہیں ہوتا۔ صوبہ میں قیہ سے جو اہل و عیال میں اشتراک کو فروغ دے سکیں، فنکار کو صحیح فیضان عطا کرتے ہیں اور اس طرح سے اشتراک کی ممکنہ حدیں ملے ہو چکی ہیں، فنکار نے ذریعہ نہیں بلکہ شناخت کی اس طرح کے ذریعہ جس تک فنکار کا معاشرہ پہنچ چکا ہے۔

اور انسان نے لئے یہ بات اچھی نہیں کہ وہ اکیلا رہے۔ فن میں ان کے اختراع کرنے والے اس سے مطمئن نہیں ہوتے۔ جو پنچا ان سے پیش اور ان نے تخلیق کیا ہے اس میں لولی نقصان نہیں، اس سے برتر اس نے پائی تماش، ترقی کا ذریعہ ہوتی ہے۔ لیکن یہ کوئی جو کسی نئی شے کا جو یا ہوتا ہے اسے پانے میں کامیاب نہیں ہو جاتا۔ ہمیں یہ جاننے کی بھی ضرورت ہوتی ہے کہ اس صورت میں تلاش کی جائے۔ وہ جو سماجی زندگی کی تنبیہوں کی جانب سے آگاہیں بند رہتا ہے جو کسی حقیقت کو نہیں جانتا، اپنی "انکار" یا انکاریت سے وہ اپنے بقائی کاوش کرے نئی لغویات کے سوا کوئی بھی نئی شے اس کے ہاتھ نہ ملے گی۔ انسان سے لئے یہ بات اچھی نہیں کہ وہ اکیلا رہے۔ (17)

_____ یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پلیٹا نوف نے تخلیقی عمل، اچھی نظر، انسانی یا سماجی کے عمل کی جگہ اجتماعی سرگرمیوں سے مربوط کرنے پر زور دیا ہے اور اس سے تصویر بنیاد میں مقید سے قائم ہے کہ مقصد تخلیقی اظہار کا حصہ نہیں، بلکہ اس سے باہر ہے۔ اس لئے "فن" کے فن کے عمل الاصول کو سمجھنے میں وہ اس عام غلط فہمی کا شکار ہوتا ہے کہ فن کو بجاے خود مقصد سمجھنا مقصد سے تصویر کی انکار ہے۔ ہر مار کسی نقاد کی طرح پلیٹا نوف بھی "فن براے فن" کے نعرے والی "یہ" نظر یہ ہے کہ اسے بورڈ واز وال پرستی کی علامت قرار دیتا ہے یعنی فن کی بحث بالآخر پرہیزی اور ورژ واپس است و کشمکش میں الجھ جاتی ہے۔

اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ موجودہ (انیمویں صدی سے)

مارکس اور اینگلس نے کمیونسٹ پارٹی کے منشور کی شکل میں سماج کا جو خواب نامہ پیش کیا تھا اس کی نیک ندرستی اور برتری کی سب سے انکار نہیں لیکن کسی مخصوص سیاسی اور سماجی نصب العین کے لئے جدوجہد تخلیقی ظہار کی مرہون منت نہیں ہوتی۔ نظریات کی تبلیغ کے لئے جس وضاحت اور استدلال کی ضرورت ہوتی ہے اس کا مطالبہ ادب سے کیا جائے تو نتیجہ یہی ہوگا کہ ادبی صیغہ اظہار اور کاروباری اظہار کی سطحوں میں کوئی فرق باقی نہ رہ جائے گا۔ لیکن جس طرح بقول پاؤنڈ کوئی بھی سیاسی اور سماجی نظام ہر نقشہ نویس کو پکاسو نہیں بنا سکتا اسی طرح کوئی بھی نظریہ، اس کی حیثیت جو بھی ہو، اپنی قوت سے الفاظ کو ادبی تخلیقی کامرہ نہیں دے سکتا۔ مارکس اور اینگلس کے قہمعین نے ادب کے تخلیقی آب و رنگ کو جن سیاسی اور سماجی مقاصد سے ہم آہنگ کرنے کی جستجو کی، ان کی نفی و اثبات ادب کا مسئلہ نہیں ہے۔ ادب بالواسطہ طریقے سے انسان کو اپنے وجود کی آگہی اور اپنی شخصیت کی تہذیب میں مدد دے سکتا ہے لیکن تبلیغ و ہدایت کی سب سے تیز ہو جائے تو بیرونی مقاصد کو جو بھی فائدہ پہنچے ادب کا بہر حال زیاں ہوگا اور اسے لفظ و معنی کی اس سطح تک آنا پڑے گا جو سب کے لئے یکساں طور پر قابل فہم ہو سکے۔ ڈیٹلس نے اس بات پر فخر کا ظہار کیا ہے کہ اشتراکیت سے وابستگی ادیب میں نئی سماجی ذمہ داریوں کا احساس عام کرنے کی تحریک پیدا کرتی ہے۔ وہ خود بھی زندگی کی جدوجہد میں عملی حصہ لیتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران قلم چھوڑ کر تلوار اٹھاتا ہے۔ رجعت پسندی سے نبرد آزما ہوتا ہے اور ایک نئے سماج کی تعمیر میں عملاً کسی سے پیچھے نہیں رہتا۔ (20)

ثروتی موف اس بات پر زور دیتا ہے کہ چونکہ سماج کی بقا (وجود) کسی فرد واحد یا افراد کی ایک جماعت کے بجائے پورے ماحول پر منحصر ہوتی ہے، اس لئے فرد کے لئے معاشرہ ایک معروضی حقیقت بن جاتا ہے، اسی طرح جیسے کہ فطرت فرد کے لئے ایک "معروضی حقیقت" ہے۔ فرد چونکہ سماج میں زندہ رہتا ہے اس لئے اس کے ہر عمل کا تعین اس کی اپنی ذات کے بجائے اس کا معاشرہ کرتا ہے۔ (21) کوکارکن نے عوامی فن Mass Art کے مسئلے پر ایک مضمون میں دنیا بھر کے ادیبوں کے کام سوویت ادیبوں کی چوٹھی کانگریس کا یہ پیغام نقل کیا ہے کہ "ہم اس بنیاد پر آگے بڑھ رہے ہیں کہ ہمارے عہد میں دب اور فنون (صنعت) میں جو حد فاصل نظر آتی ہے، وہ دراصل ایک اور دوسرے فنی اسلوب کے ترجمانوں کے مابین نہیں بلکہ ادیبوں کو جو اپنے کام اور عام زندگی میں اونچے آدرشوں سے فیض اٹھاتے ہیں، ایسے ادیبوں سے الگ کرتی ہے جو ادیب کے اس مقصد کو مسترد کرتے ہیں اور اس طرح شعوری یا غیر شعوری طور پر انسان کو غلام بنانے میں معاون ہوتے ہیں۔" کوکارکن نے اس مضمون کے اخیر میں آئن سٹائن کے یہ الفاظ بھی دوہرائے ہیں کہ جدید انسان کے مستقبل کا انحصار سائنسی اور ٹیکنالوجیکل ترقی پر اتنا نہ ہوگا جتنا

صدائی نیا ادب پر۔ یعنی (اخلاقیات) کا آخری معیار کو کارکن کے نزدیک صرف یہاں تک ہے اور یہاں تک کہ وہ ادب اور تہذیب میں وہ انسان دونوں کا مطلق تصور قرار دیتا ہے۔ (22) یعنی ادب میں خلاق اور مقصدیت کا جی وہی خاک قابل قبول ہو سکتا ہے جس کے خطوط اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی تصور کے مطابق ہوں۔ سو وڈ فاسٹ نے ”ادب اور حقیقت“ میں ونسلٹ شیپن کی ”ذاتی تاریخ“ کا یہ اقتباس نقل کیا ہے جس میں شیپن خود کو مخاطب کرتے ہوئے طے یہ لہجہ میں کہتا ہے:

تم جو خارجی طور پر ایک خوش گوار زندگی بورژوا نظام کے سماج میں گزار رہے ہو۔ کیا نہ اورت ہے کہ تم اس نظام کو بدلنے کی کوشش کرو۔ اگر چینی قلعے فالتے دی موت مرہاتے ہیں، اگر ادا کا شاعر کی کوئلے کی کانوں میں لڑکے بارہ برس کی عمر میں بھیج دیتے ہیں، اگر جرمنی میں تیسائی کارخانوں میں کام کرنے والے بچے اپنی اپنی پٹے کے باعث پیدا ہونے والی دوسری نسلوں سے سب سے پیڑوں کی تعداد میں موت کا شکار ہو جاتی ہیں تو تمہارا کیا بھڑتا ہے؟ اگر ہینسل، مینا کے خواہی کارخانوں میں کام کرنے والے مزدور ناموں جیسی زندگی گزار رہے ہیں تو تم یوں فکر کرتے ہو؟

یہاں ان سب کے بارے میں بھول نہیں سکتے؟ شاید تم ابھی فالتے سے دوچار نہ ہو گے، تم اپنے امتیاز افسانوں سے اتنی دولت تو کما ہی سکتے ہو جس سے ایک آرام و زندگی گزار سکو۔ تم یہی کیوں نہیں کرتے؟ کیا تم اس کے لئے تیار ہو کہ جدید مغربی کلچر کی تمام آسانسٹوں، اچھے کھانے اور جنسی آزادی سے لے کر بات و رائے انسانی تک، سب کچھ چھوڑ کر ایک ایسی دنیا میں (مستقبل) دوسرے دلوں کی آئندہ نسلوں کی فالت کے لئے کوششیں کرو جنہیں تم ابھی نہ دیکھ سہو گے؟ اس کا جواب یقینی طور پر یہی ہو گا کہ ”نہیں۔“

شیپن کے ساتھ جان ریڈ کا یہ اقتباس بھی دیکھئے۔ فاسٹ نے یہ اقتباس بھی ”فن برائے فن“ کے تصور پر بطور طنز استعمال کیا ہے

میں تو بس اتنا جانتا ہوں کہ میری خوش حالی دوسروں کی بد حالی پر قائم ہے۔ یہ کہ میں صرف اس لئے شکم سیر ہو پاتا ہوں کہ دوسرے فاقہ کرتے ہیں۔ یہ

کہ میں اس لئے لباس پہن سکتا ہوں کہ اور سے رہا ہے۔ نوجوانوں میں تو اس
 پر برس رہتے ہیں اور یہ احساسِ آزادی طبع میں ہے۔ وہ اپنے جس سیاست پر جاتا
 ہے۔ میرے سکون کو درجہ برترم دیتا ہے۔ مجھے پڑھنا پڑھنا دینے پر آمادہ کرتا ہے
 جب کہ میں قہر میں گرنا چاہتا ہوں۔ (23)

اس سے قطع نظر کہ تخلیقی اظہار میں قہر، اقتدار، اولیت دینے والے انسانی خصوصیات ہیں جو ان
 سے ہمیشہ فیضاب نہیں ہوئے، یہاں ایک ضمنی سوال یہ ہے کہ انسانوں کے ایک طبقے میں تو ان کے
 استحصال کی بنیاد پر ہمیشہ کوشش کے رجحانات پیدا بھی ہوتے ہیں تو اس کا جواب یہ ہے کہ انسانیت کے یہ رجحانات
 نہ کہ یہ وہی اور بہتہ ماننے والے اور طبعی و اپنا عالم بنانے والے چاہتے ہیں۔ ان کے اندر یہ رجحانات
 ہیں۔ اس سوال کا جواب اثرِ اکیث سے ہے۔ چاہے کثیات فائز رہتی ہیں۔ چاہے وہ ان میں انسانی فائز
 کے ایک رخ (اقتضیٰ یا نہ) سے قطع نظر) کی نشاندہی کرتا ہے اس سے جدیدیت کے انسانی رجحانات
 حال کے ایک واقعے کے طور پر قبول کرتی ہے۔ وہ انسان کی انہی خصوصیات کو قبول کرتی ہے جو
 ایک معینہ دستور العمل کے مطابق ان پر کوئی حکم نافذ کرنے سے ہے۔ چاہے انسان وہاں سے اصل پر ہے
 ساتھ پیش کرتی ہے۔ ماری اویب ایک طرف جدیدیت و زندگی کے فائدے کی بات کرتے ہیں،
 دوسری طرف اس پر اوصافِ زہنی اور جسمانی پڑتی ہیں۔ ان کے اندر ان کی تخلیقی خصوصیات
 کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جائیں اور محض تغیر یا جبریت سے ان کے رجحانات میں ہوا گیا ہے،
 دہ کی تخلیق کی جائے تو حرام پڑتی یا خواہش سے ہونے والی چیزوں کا "نہی" ہے۔ یہ اوصاف
 حسی نشیج باہر کی دنیا سے گہرے رشتے کا نتیجہ ہے۔ ماری اویب جو انسانی اور انسانی فائز کے
 اقتضائی اور سماجی نظریات میں ڈھونڈتے ہیں۔ جدیدیت و انسانی فائز کے رجحانات میں ان کی تخلیقی
 تجربہ کی شکل میں پیش کرتی ہے۔ فکری سطح پر جدیدیت اس کو ہے۔ انسانی فائز کے رجحانات میں
 بھی سماجی نظریہ انسان کی فانی اور فانیاتی اوجھوں کو دور کرنے کی قدرت دیتا ہے۔ یہ رجحانات
 دار معاشروں کے خوش حال اویب اخلاقی اور روحانی ناواری کے انسان کا ہے۔ ان کے رجحانات میں
 معاشروں میں حق و انصاف کی تمام تر برکات، فیوض سے باوجود، نظریہ کی آمریت کے حوالے سے
 ٹھٹھا ہے؟ ماری اویب انسانی مزاج کے اس تضاد کو یا تو غیر نظر انداز کر دیتے ہیں یا اس کو
 کی سیاست اور اثرِ اکیث دشمنی پر محمول کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ گورنری نے انہیں ایک سے
 ایک خط میں لکھا تھا کہ "فن کار جو تصور نے اختراع کرتا ہے لوگوں تک اس سے نہیں زیادہ دیتا اور آپ

مارنے والے ہوئے نہ انہیں خدا نے یا تاریخ نے یا خود انہوں نے بنایا تھا۔" (24) جدیدیت انسان کو
 جدیدیت کا وسیع تصور ہے۔ جو کہ چوں کہ انسانی وجود کے حوالے سے ہر نظریے کو دیکھتی ہے، اس
 نے انسانی جدیدیت کو اس کے تعلق انسان کے کسی اور جذباتی نظام سے ہو، یکساں اہمیت
 دیتی ہے۔ اس کے مضمین کے انقلاب میں، وہ کسی نظریے کی توثیق و تصدیق کے لئے صرف کارآمد نکات
 یا مشن، نظریات، اور ادب میں صرف مفید، طالب واقعات یا واقعات کے پیش نظر موضوعات کی درجہ
 بندی کا تصور و بود و حدت سے غفلت برتنا ہے۔ جو روفاست کے اس خیال میں کہ "سوویت (ترقی
 پسند) ادب کی غالب خصوصیات امید اور زندگی ہیں۔ مستقبل کے لئے ایک پر جوش امید و زندگی
 کے ممکنہ حوالے میں ایک تاب، امید، اور ان دونوں کی بنیاد پر انسان کی سرست کے لئے ایک محدود
 ترقی کا ایک اندرونی تصدیق کے لئے نظر آتا ہے۔ زندگی اور ایک وحدت ہے تو امید و ناامیدی دونوں
 کے لئے ہوتے ہیں۔ اس کی تشکیل ہونی اور بغیر ایک کے، اس کا جواز پیدا ہی نہ ہو سکے گا۔ زندگی ان
 دونوں میں ہی ہے۔ اس کے اثرات اور انسانی صداقت بن کر رہ جائے گی۔ امید اور ناامیدی
 کی یہی "ویژن" رہی، بدی و قوتوں کا یہی تسلسلہ انسانی صورت حال کی پوری حقیقت کا انکشاف ہوتا
 ہے۔ یہی ہے ساتھ ہی ہی انسان کی مجبوری ہے۔ لیکن مادی اور ادب چوں کہ حقیقت کو صرف مطبوع
 رنگوں میں دیکھتے ہیں، اس لئے اس نے انسانی مجبوری کا ہمہ الملک مظہر ادبی اظہار سے
 دستبردار ہونے کے بعد، ان کے نزدیک انسان کی تحقیر کا علامہ بن جاتا ہے وہ حقائق کے ان پہلوؤں سے
 صرف نظر کر جاتے ہیں جو نامادہ اور مادی کے احساس کو جنم دیتے ہیں۔ کاتا کی کہانی "قلب مابیت
 (Metamorphosis) پر فاسٹ نے شخص اس لئے "عدم حسیت اور اخلاقی بے اصولی" کا الزام لگایا
 ہے کہ کاتا انسان کے ایک المیاتی تجربے کا بیان کسی اخلاقی فیصلے کے بغیر کرتا ہے۔ فاسٹ اسے موت
 سے ایک ندرت کی "انتہی" کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ وہ اس نوع کے ہر ذہنی اور جذباتی تجربے کو مذموم قرار دیتا ہے
 اور اس سے بے باطل ہے۔ یہاں سے گزرتا ہے کہ تجربے کی نوعیت جو بھی ہو، اس کی تخلیقی اور فنی قدر و
 قیمت یا اس کی طرف سے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ صرف حقیقت پسندی کے ذریعے ادب کی تخلیق ممکن ہے۔
 شاعری یہ ہے کہ اس حقیقت و زندگی کے صرف ایک رخ سے وابستہ سمجھ کر اسے اپنے مخصوص نظریے کے
 مطابق پیش کیا جائے تو یہ حقیقت کی عکاسی ہوگی یا ایک قسم کی مثال پرستی کا اظہار؟ گذشتہ صفحات میں اس
 مسئلے پر مفصل بحث کی جا چکی ہے کہ حقیقت صرف مادی نہیں ہوتی۔ مادی اور ادب اس ضمن میں انکار و
 تائید ایک واضح کشمکش سے دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ اس لئے اشتراکی حقیقت نگاری کا ایک سرا

حقیقت سے مربوط ہے تو دوسرا رومان یا مثال پرستی ہے۔ اس سلسلے میں فشر کے افکار کی متضاد جہتوں کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ گورگی نے بھی اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور میں رومانیت کی شمولیت کو فاعل رومانیت کہہ کر برحق ثابت کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ فعال رومانیت انسانی ارادے کو قوت بخشتی ہے۔ انسان میں جینے کی امنگ پیدا کرتی ہے اور اسے گرد و پیش کی زندگی کی سطح سے بلند کر کے ہر جوئے کو اتار پھینکنے پر آمادہ کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تقسیم مصنوعی ہے اور اشتراکیت کی مثال پرستی کا جواز فراہم کرنے کی کوشش۔ جب ان دونوں رویوں کا سرچشمہ ایک (وجود) ہے تو ان کے امتیازات کو سمجھنے کے لئے پہلے اس سرچشمے کی کلیت کا اعتراف کرنا ہوگا۔ شاید اسی لئے گورگی کے لئے یہ فیصلہ مشکل رہا ہے کہ وہ بالزاک، ترمکیف، ٹالسٹائی، گوگول یا چیخوف کو رومانیت کے ذیل میں رکھے یا حقیقت پسندی (فعال رومانیت) کے یہ گورگی ہی کے الفاظ ہیں کہ ”بالزاک ایک حقیقت پسند تھا لیکن اس نے ایسے ناول بھی لکھے جو حقیقت سے بہت دور ہیں۔“ (26) فشر نے بھی یہ کہتے ہوئے کہ رومانیت بیک وقت وسعت کی طرف بھی لے جاتی ہے اور حد بند یوں کی راہ بھی دکھاتی ہے، تقریباً اسی الجھن کا اظہار کیا تھا۔ لیکن چوں کہ اشتراکیت کے مفید ادبی معیاروں کی رو سے رومانیت عیب ہے، اس لئے فشر نے بھی ہر مارکسی نقاد کی طرح رومانیت کو ”فن برائے فن کے مریضانہ نظریے“ کی خشت اول سے تعبیر کیا تھا اور فن برائے فن کے تصور سے وابستہ تمام شاعروں کے احتجاج کو رومانی احتجاج کا نام دیا تھا۔ اسی نے سرمایہ دار ملکوں کے کم و بیش تمام ادیبوں کو اس خامی کا شکار بنایا تھا کہ وہ سماجی حقیقتوں سے مفاہمت کے اہل نہیں ہوتے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ ادیب جو احتجاج پر مائل ہوتے ہیں سماجی حقیقتوں سے مفاہمت نہ کرنے ہی کے نتیجے میں تو یہ روش اپناتے ہیں۔ اس طرح تنہائی کا احساس بھی بجائے خود مروجہ معاشرتی نظام کے خلاف ایک جذباتی احتجاج ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ فرد ایک بے چہرہ ہجوم میں کھو جانے سے بچنے اور ہجوم کی عام تنگ و دو سے اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے کے لئے کیا کیا جتن کرتا ہے اور کیسی اندوہناک کیفیتوں سے گزرتا ہے۔ بودیئر نے ”بدی کے پھولوں“ کا گلہ ستہ اسی لئے سمجایا تھا کہ نام نہاد سماجی آداب پر اس کا اعتماد متزلزل ہو چکا تھا اور وہ انہیں اپنی ملامت کا ہدف بنا کر دہنی اور جذباتی احتجاج کا ظہار کرنا چاہتا تھا۔ انگلستان کے رومانی شعرا نے نیپولین کی ذات میں ایک ”آفاقی ذات“ (Universal Self) اور ”بے کراں انفرادی وجود“ کا سراغ لگایا تھا اور انقلاب فرانس کے واقعے میں فرد کی آزادی اور مروجہ معاشرتی نظام کے جبر سے آزادی کے نقش دیکھے تھے۔ ایک روحانی بے اطمینانی تمام شعرا کی مشترکہ خصوصیت تھی۔ اس بے اطمینان نے انہیں ایک نئی سماجی وحدت کی آرزو کا راستہ دکھایا جہاں شخصیت کے

جدیدیت اور نئی شاعری

آرہاں میں وہ نئی مزاحمت ہے وہ چارہ۔ وہاں اور مادی حقائق کا طلسم روحانی آزادی کے احساس پر
 مہاویں نے ہوئے۔ بارہا ہم اپنی مادیت پر نئی سے بات سرفاں احتجاج و احتجاج سمجھتی ہے ہو مادی
 متا صدف زبانی رہتا ہو اور جس کا رشتہ زندگی نے روزمرہ سال سے جڑا ہوا ہو۔ اسی لئے ہر کسی ادیب
 و مفکر یہ سوچ کر مطمئن ہو جاتے ہیں کہ انسان کی مادی ضرورتیں پوری ہو جائیں تو اس کی نفسیاتی اور
 جذباتی محسوس نہ ہو، مگر ہوا میں نہیں۔ ان کے نزدیک شعراء ادیب ہو یا انسانی جذبہ و عمل کی دوسری
 صورتیں، یہ سب مادی ضرورتوں اور غرائض کا شعوری اظہار ہیں۔ اس موقع پر مایکا فستی کے ایک اقتباس کا
 مطالعہ دلچسپی سے خاں نے ہوگا۔ جس میں اس نے ذاتی عقیدے کی حیثیت سے کیونززم سے اپنی مکمل وابستگی
 سے باہر ہوا شعری عمل و انداز کی نوعیت سے بارے میں ایک معنی خیز بات بھی ہے۔

میں اپنے تصور پر یہ عقیدہ رکھتا ہوں کہ بہترین شعری کارنامہ کیونزٹ
 نہیں ہے۔ مادی اور مادی کے مطابق ہی لکھا جائے گا اور یہ کہ وہ کارنامہ
 پر تادیب کی فتح کا یقین رکھتا ہے۔ یہ کارنامہ سننے اور چونکا دینے والے
 انظروں میں پیش کیا جائے گا جو سب کی سمجھ میں آسکیں۔ یہ کارنامہ اس وقت
 معرض وجود میں آئے گا جب اس کی ضرورت ہوگی اور ہوائی اگلپہ لیں ڈاک
 سے یہ یہ ذہنی دنیا پائے گا۔

یہاں تک کہ ہر کسی اقدام کا فستی سے متفق ہوگا کیوں کہ وہ کیونززم میں اپنے ایمان پر قائم ہے
 مبنی اور اسے ہرگز ہر سب وہ یہ کہتا ہے۔

بہ نوح شاعری کی تعین قدر کا کام، جو چھو میں نے ابھی کہا ہے اس
 سے نہیں۔ یہ وہ نازک اور پیچیدہ ہے۔ میں جان بوجھ کر اپنے خیال کو آسان بنا رہا
 ہوں، چھو، مادیوں اور یہ حجازہ حجازہ بیان کر رہا ہوں۔ پھر آخر کیوں کر نظم لکھی
 جاتی ہے، نظم کی تخلیق کا کام سماجی احکام ملنے سے بہت پہلے شروع ہو جاتا ہے اور
 تمام شعراء اس سب سے باطن سے خبر ہوتا ہے۔ نظم کی تیاری کا کام بغیر کسی
 مزاحمت کے جاری رہتا ہے اور ایک طے شدہ مدت میں کوئی نظم پارہ اسی صورت
 میں لکھا جاسکتا ہے جب پہلے ہی سے اس کے لئے مناسب شعری توانائیاں یکجا کی
 جائیں ہوں۔ (27)

— تو اس اقتباس کا ابتدائی حصہ اس کے شعری نظریے سے خود بخود علاحدہ ہو جاتا ہے اور اس کی حیثیت ایک لطیف طنز سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ مائیکا فسکی تخلیقی عمل کے اسرار و رموز کا براہ راست تجربہ رکھتا تھا اس لئے نظریاتی وابستگی کے باوجود تخلیق شعری پیچیدگی اور مضمرات کو نظر انداز نہیں کر سکا۔ اس نے شعری تعمیر میں لاشعور اور وجدان کے عمل کا بھی بالواسطہ طور پر اعتراف کیا اور مادی حقیقتوں سے مختلف سطح پر حسی اور جذباتی حقیقتوں کا وجود بھی تسلیم کیا۔ بیلینسکی نے ”حقیقت کی تصور نہائی“ کی اصطلاح کے ذریعہ حقیقت اور رومانیت میں ایک نقطہ اتصال ڈھونڈا تھا یعنی حقیقت پسندی کا جو تصور مارکس کے سماجی اور اقتصادی نظریے نے پیش کیا تھا اس سے آگے جائے بغیر شعر میں حقیقت کے مسئلے کو سمجھنا اور سلجھانا ممکن ہی نہیں۔ مارکسی ادیب نے اس نظریے کی ڈور چھوڑنا چاہتے ہیں نہ یہ چاہتے ہیں کہ حقیقت کے صرف مادی تصور سے وابستگی انہیں شعر کے مزاج اور نظام ترکیب سے نادانیت کا تصور دکھائے۔ گورچی نے یہ کہتے ہوئے کہ ہمارے فن کو حقیقت کی سطح سے انصاف چاہئے اور انسان کو بھی اس سطح سے بلند کرنا چاہئے۔“ یہ کہنا بھی ضروری سمجھا کہ اس ارتفاع میں ”حقیقت سے علاحدگی نہ ہونے پائے۔“ حقیقت اور رومانیت کی اس کشاکش میں اشتراکی حقیقت نگاری کبھی اپنے نظریاتی موقف کے تحفظ میں الجھ جاتی ہے کبھی شاعری کے بنیادی سوالات سے دو چار مارکسی نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ ”مہذب شاعری ایک زیادہ“، ”انفرادیت پسند“ معاشرے میں نشوونما پاتی ہے اور یہ بھی کہ ”فن ایک فرد کی نہیں بلکہ پورے معاشرے کی تخلیق ہے۔“ وہ یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ ”ہمارے عہد کی شاعری ایک تحریری فن (Written Art) ہے اس لئے عام بول چال کی زبان سے مشکل تر اور اظہار کی ایک بلند تر سطح کا شعور رکھتی ہے“ پھر یہ گلہ بھی کرتے ہیں کہ ”آج کا شاعر ازمنہ وسطی کے شاعروں کے برعکس، عوام سے اس لئے دور ہوتا جا رہا ہے کہ اس کے راستے میں عوام کی حرف شناسی رکاوٹ بن جاتی ہے۔“ (28) وہ اشتراکی معاشرے کے قیام کو تاریخ کے جدلیاتی عمل کا لازمی نتیجہ بھی سمجھتے ہیں اور ادب کو اس منزل تک رسائی کا وسیلہ بتاتے ہیں، دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ فنکار جس حقیقت کا متلاشی ہوتا ہے وہ ”بظاہر“ ناممکن اکتھول ہے۔ وضاحت کے لئے جارج نامسن کی کتاب ”مارکسزم اور شاعری“ کا یہ اقتباس دیکھئے۔

دیوتاؤں کے بادشاہ جو پتھر نے یہ عہد کر لیا تھا کہ نوع انسانی کو فنا ہونا ہے۔ انسان کو پروڈیجھیس نے بچایا اور اسے دو تھخے دیئے۔ آگ جو تمام تکنیکی اختراعات کا ذریعہ ہے اور امید جس نے اسے اپنے قانی ہونے پر مغموم رہنے سے بچایا۔ آگ سے مسلح ہو کر، امید سے فیضان حاصل کر کے، وہ زندگی گزارتا رہا اور

ریت سے رہنے کے لئے وہ بند رہے تہذیب نے زمین پر قدم رکھا۔ وہ پہلے
 سے رہا تھا۔ وہ رہا کی اور ایک چٹان سے اسے باندھ دیا۔ لیکن بالآخر جو پتھر
 ہاتھ دے دیا گیا۔ پر پتھر آراہ ہو گیا اور انسان کے مستقبل کو اعتدال کی قوت
 ملی۔ اوزاروں نے استعمال نے انسان کو آگ پر قابو پانے کی صلاحیت بخشی اور
 اسے یہ قوت پانے والے ساتوں کے استعمال پر قادر ہوا۔ اس نے بغیر تہذیب ممکن نہ
 تھی۔ جس آگ سے سائنس کی مامست ہے، انسان کی سوجھ بوجھ اور اس پر محیط خارجی
 قوتیں یہ اس کے ماحول پر قابو پانے کی۔ اسی طرح امید یعنی انسان کی ہے قرار
 نامہ سائنس پر اس نے اپنی داخلی توانائی جو انسان کو زیادہ گہری بصیرت اور
 اتفاق پر رفتہ رفتہ صلاحیت تک لے جاتی ہے، فن سے مربوط ہے۔ فن کار
 پیشہ کی حقیقت سے اسے مشابہت ہے جو بظاہر ناممکن الحصول ہے۔

نوٹ: یہ یوگورین کی طرح دو ہواؤں میں تیرتا ہے حتی کہ
 شعاعوں میں پھنس پڑتا ہے اور غائب ہو جاتا ہے لیکن آخر کار اس کے فیضان کی
 ریت سے اس نے بے بنیاد (تکلیف) ہیئت ایک نوس حقیقت میں ڈھل جاتی
 ہے۔ (29)

اس اقتباس میں وہ پہلوؤں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ایک تو فن کے مقصد کو بظاہر
 ناممکن حصول ہے۔ بعد ازاں اپنے نظریے کی مطلقیت کے باعث خیال کو بالآخر ایک معینہ حقیقت
 سے مربوط کر دیتا ہے۔ اس طرح سائنس اور فن کے مقاصد میں کوئی امتیاز نہیں رہ جاتا۔ دوسرے یہ کہ ہر
 خیال کسی نہ کسی مادی نتیجے کو پہنچتا ہے۔ خیال سے مادے تک کے سفر میں ایک تیسرا نقطہ جہاں سے خیال کا
 "مادہ" بنتا ہے، وہی مادی "تخلیروں" کے نزدیک مادہ ہے۔ سید احتشام حسین نے اپنے مضمون "اردو میں
 نئی پسندی کی روایت" (تخلیدی جاہز) میں حاتی کو اس بنا پر خراج تحسین پیش کیا ہے کہ حاتی خیال کو
 "مادے" کا "فائدہ" سمجھتے تھے۔ (30) ان کا خیال ہے کہ مادے کی اہمیت کا اقرار اور خیال کے مادے پر محتم
 "مادے" کا "فائدہ" "مادے" حاتی کی آکسی کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ لیکن چوں کہ حاتی اپنی
 اپنی روایت کے اثر سے خود کو آزا نہ کر سکے اور اس طرح ایک غیر مادی دنیا کے وجود پر بھی ان کا یقین
 قرار ملا، اس سے سید احتشام حسین کو حاتی سے یہ شکایت بھی ہوتی ہے کہ وہ "اس بصیرت کے باوجود
 مسلمانوں کے جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے ان کی ترجمانی کر سکے۔" ممتاز حسین کو حاتی کے اس

بعد یہیت ورنی شاعری

خیال میں مارکس کی بازگشت سنائی دی۔ (تنقید کا ماریٹن نظر یہ، نقد حیات)۔ اس سے بڑی چالاشیہ و حالی "احیاء پرست" نظر آئے کیوں کہ انہوں نے "مسدوں میں موشد و مبد" دینے کی بجائے "میں سے" حاصل کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ (روشنائی ص 59) سر اور غفرانی و ان کے مسدوں کی اس حالی ہالی سے کہ اس کا مخاطب صرف مسلمانوں سے ہے، لیکن عقلیت اور حقیقت پر نہ دینی ہالی ہالی سے یہاں وہ سے وہ مسدوں کو اردو کی پہلی عظیم نظم اور حالی کا شاہکار بھی سمجھتے ہیں۔ (آئینہ پاکستان ص 104) اشتراکی حقیقت نگاری میں ادعا حیات نے ہوجو، بولوں اس غیرت کا سبب بنی ہے۔ اس کا حصہ میں دینی فلسفہ حقیقت اور رومان کے دو راہ پر وہاں سے اپنی رشتہ قائم، چنانچہ ہالی ہالی ہالی ہالی سے تحفظات بھی برقرار ہیں۔ وہ زندگی کے عام مقاصد اور شہر کے مقاصد میں دینی تبادلات ایسے پرست نہیں ہوتی اور ادب میں حقیقت کے تصور کو سماجی حقیقت کے تصور میں الجھا دیتی ہے۔ اب سے اس کے اور تقویم میں اگر ادبی جمالیات کے اصولوں و ثانوی یا ثانوی بھی، محض پتے سے لے کر شاعرانہ رہ نمائیاں جائے تو مجبوراً ادبی تخلیق کے ان پہلوؤں کو نظر انداز کرنا پڑے گا جس سے نظریہ حقیقت پر ضرب پڑتی ہے۔ اردو میں ترقی پسندی کی روایت کا سراغ محض نے میں ماریٹن نے اس سے اس کے مقدمہ شاعر کی طرف ان بیانات و نظریات انداز کیا ہیں۔ انہیں اپنی اپنی ہالی ہالی بھی ایک مخصوص مقصدی تصور کو اب پر ملاحظہ کرنا چاہئے جسے "شاعری میں آواز" (پاکستان) اور ادب سے چونکہ آگاہ بھی تھے اس لئے بھی انہوں نے حقیقت پرستی کی اس یہ بھی یہاں سے انحراف بھی کیا، جو ماریٹن نے خیال میں اشتراکی حقیقت نگاری سے ہالی ہالی ہالی ہالی کی نظم "نظم" "رود موسیٰ" پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایک خط (ممبر 11، ج 1905) میں انہوں سے لکھا تھا کہ "میرا اب یہ حال ہو گیا ہے کہ پرانی طرز کی نظمیں تو (ابا شاہ اند) اس لئے، لیکن وہاں نہیں چاہتا کہ ان میں کوئی نئی بات، لیکن میں نہیں آتی اور نئی طرز کی نظمیں میں "میرا" سے ہوتے ہیں مگر وہ چیز جس کو شاعری کی جان بنانا چاہئے اور جس کو جاوے سے "اور نئی نظم" سے، "تجربہ نہیں یہ ہوتا کہیں نظر نہیں آتی۔ لیکن اس نظم کو، کیونکہ میں متحیر ہو گیا۔" (31) ایک اور خط (ممبر 28، 1903) خواجہ غلام الحسین کو لکھتے ہیں کہ "جو مضمون تم نے بیان کیا ہے، نظم میں لکھنے سے تو بلکل سے۔ بلکہ کسی اسپتھج یا لکچر میں کوئی لائق اسپیکر یا لکچر اس مضمون کو ادا کر سکتا ہے۔" (32) باقی حالی یہ ہاتھ تھے کہ شعر میں کسی ایسی حقیقت کا استعمال جو اس کے اسرار اور ظلم کو منتشر کر دے، مناسب نہیں ہے، "شاعری استدلال شعری منطق کا ساتھ نہیں دے سکتا۔"

اشتراکی حقیقت نگاری کے ہاتھوں شعری جمالیات نے جو اصول بنائے آئے ان میں شعر کا

جدیدیت اور نئی شاعری

مقصد ہمیشہ شہر سے باہر ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل نے ساتھ اپنے آپ رونا نہیں ہوتا۔ اس کی نوعیت فی الواقع ایک آزمائش کی ہوتی ہے جس سے تخلیقی اظہار کی ہمت کو بالآخر لرزنا پڑتا ہے۔ مارکسی نقادوں نے اس آزمائش میں وہاں کہ ایک رومن، مین کی حیثیت دے دی تھی اس لئے شہر کے فنی تصور سے رفتہ رفتہ وابستہ ہوتے گئے۔ ترقی پسند ادیبوں کی پانچویں اہل ہند کانفرنس (جیمز جی، مئی 1949ء) میں یہ نیا مشہور چہرہ نکلا جس نے انجمن کا سیاسی نصب العین بنے تباہ نہ سائے آگیا۔ اس مشہور کے چند قہر سرت یوں ہیں

چھپلی لڑائی ختم ہو گئی۔ اچھی بہت دن نہیں ہوئے کہ ایک دفعہ فاشزم کو شکست دینے کے بعد ہم دنیا کے عوام کو تیسری عالمگیر لڑائی کے لئے مجنونا نہ تیار یوں میں دکھایا جا رہا ہے اور ہندوستان کی جتنا کو بھی اس پسند سے میں پھنسانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ چھپلی لڑائی میں جمہوری طاقتوں نے سوویت یونین کی رہنمائی میں فاشزم کے خلاف جو فتح حاصل کی تھی اس کی وجہ سے امن، جمہوریت اور شہریت کی تحریکوں نے بہت زور پکڑ لیا ہے۔ لیکن برطانوی اور امریکی سرمایہ دار جو اپنے منافع و نہ صرف قائم رہنا بلکہ بڑھنا چاہتے ہیں، اس بات کی سازش کر رہے ہیں کہ ڈالر اور اسٹیم بم کے ذریعہ دنیا کو خام بنائے رکھیں۔ عوام کا معیار زندگی گرتا جا رہا ہے۔ اس سے ساتھ ساتھ حیوانی لوٹ مار کے خلاف جتنا کی لڑائی بھی تیز ہوتی جا رہی ہے۔ ان حقیقتوں پر پروہ ڈالنے کے لئے سرمایہ دار ملکوں کا گمراہ ہتھکڑی یہ نئی لڑائی کی فضا تیار کر رہا ہے۔ سوویت یونین، پوربی پورب کی عوامی جمہوریتوں اور ایشیائے عوام کی جدوجہد کے بارے میں ہمتیں تراش کر اور جھوٹی شہانہ چھپائی کر لوگوں کے دماغوں کو لڑائی سے لئے آمادہ کیا جا رہا ہے۔ سامراجی طاقتیں ملایا اور برما، انڈونیشیا اور ویت نام میں مداخلت کر کے وہاں کے عوام کو لڑائی حاصل کرنے سے باز رکھنا چاہتی ہیں۔ ہندوستان کا حکمران طبقہ خاص قسم کے سمورات کو پیش کر کے بہت چالاک کے ساتھ اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ عوام کے دماغوں کو ابھرنے میں ڈال دے اور آج کل کے اصلی اور بنیادی سماجی مسئلوں سے ان کے دھیان کو موڑ دے۔ وہ ادیب جو سرمایہ داروں کے دست نگر ہیں "ادب برائے ادب" کے نعرے بلند کرتے ہیں۔ ادب میں انفرادیت کو

جدیدیت اور نئی شاعری

پارٹی اور عوام سے ادب اور فنون کی وابستگی و ماری جمالیات کا نقطہ اولیس قرار دیا ہے۔ جدیدیت (Modernity) کو ہر ماری نقاد کی طرف تجدید پرستی Modernism کہہ کر، میٹشلو نے بھی جدیدیت و عوام و فنون سے تعبیر لیا ہے۔ کیوں کہ جدیدیت تخلیقی تجربے اور اظہار کی سطح پر عوام کی پسند و ناپسند کو اپنا معیار نہیں بناتی۔ میٹشلو کا خیال ہے کہ اگر جدیدیت کو عوام سے وابستگی کی قدر سے ہم آہنگ کیا جائے تو اس کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا، کیوں کہ جدیدیت شاعری کا رشتہ معاشرت سے منقطع کر کے اسے محض ایک فرد کی سرینہ انجمنوں سے جوڑنا چاہتی ہے۔ شعریات کے اصول و اسطو سے اب تک ہر صدمہ میں بدلتے رہے ہیں پھر بھی اس سلسلے میں چند سوالات دائمی قدر، قیمت کے حامل ہیں اور فن کی بحث میں ان کی حیثیت بنیادی ہے۔ مثلاً کائنات نے یہ تصور پیش کیا تھا کہ جمالیات ہمارے اپنے خیال سے ٹکرائی ہوئی نہیں، بلکہ جو نہیں، کھتی یعنی حسن و فہم کے لئے کا فریب نظر ہے۔ یہ معروض نہیں بلکہ کسی مظہر کی طرف ہمارے رویہ کا اظہار ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فی الاصل خیال بجائے خود جمہوریت نہیں ہوتا بلکہ کسی جمالیاتی پیکر پر ہمیں ارتکاز (حمیان) خیال کو ایک جمالیاتی تجربے سے روشناس کراتا ہے، اور یہ پیکر مشہور بھی ہو سکتا ہے اور مجرب بھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فن کی بحث میں آخر کار شخصیت کے اندرونی رشتوں اور کسی کیفیتوں کا سوال آتی جاتا ہے اور انسانی وجود کی مادی سطح سے اوپر اٹھنے بغیر یہ معروض نہیں ہو سکتا۔ لیکن ماری جمالیاتی تجربہ کسی صورت میں تسلیم نہیں کرتی اور یہ نہیں مانتی کہ شے (Nothing) سے کسی شے (Something) کا اخراج ہو سکتا ہے۔ جمالیاتی حظ کے لئے اس کے نزدیک یہ نہ دیکھی جاتی ہے کہ خیال کی بنیاد بھی مادی ہوں اور اس کا خاتمہ بھی کسی مادی پیکر پر ہو۔ یہ ہی وقت ہو سکتا ہے جب تصور اور معروض میں ایک مرنی تعلق پیدا کیا جائے۔ ہر جمالیاتی تجربہ معروض اور اس سے وابستہ تصور کے باہمی عمل ہی کے ذریعہ وجود پذیر ہوتا ہے۔ تصور یہ (Fantasy) انسانی خواہشوں کا اظہار ہے لیکن اس اظہار کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کے لئے اس کی تجسیم ضروری ہے۔ ہر وہ خواہش جس کا خاتمہ کسی مادی پیکر پر نہیں ہوتا ایک نوع کی ذہنی بیماری ہے۔ اس اصول کی بنیاد پر ماری نقادین کو حقیقی دنیا میں عمل کا رہنما بناتے ہیں (34) ان کے نزدیک حسن مفید اشیا اور مظاہر کے اظہار کی ایک ہیئت ہے جو دیکھنے والوں کو اپنے حصول کی جدوجہد پر مائل کرتی ہے۔ اس شے یا مظہر کا ادراک دیکھنے والے کی اسی صورت حال سے عبارت ہے جس کی نمود اس شے یا مظہر کو پانے کی خواہش اور جدوجہد سے اثرات ہوتی ہے۔

ماری نے انسان کے ارتقا کا اصول محنت کے عمل کی بنیاد پر ترتیب دیا ہے۔ ہر انسانی احساس

محنت کی ارتقا پزیر صورت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت ایک مارکسی مفکر نے یوں کی ہے کہ ”چہ تمام جانور آنکھیں رکھتے ہیں لیکن قدر شنائی کی صلاحیت انسان کی آنکھوں سے ہی مخصوص ہے۔ صرف انسانی آنکھیں اس سے متاثر ہوتی ہیں۔ سماعت کی حس تمام جاندار رکھتے ہیں لیکن موسیقی سے بڑھ کر انھیں صرف انسان کو آتا ہے۔ خارجی حواس کی ترتیب و تہذیب عضوی دنیا کی پوری تاریخ کا نتیجہ ہے اور ”روحانی احساسات“ محنت کی پوری تاریخ کا نتیجہ ہیں (35) یعنی انسانی ذوق جمال کی تربیت پیداواری رشتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ پٹیخانووف سے لے کر جارج نامسن اور کاڈویل تک، سچی نے بنیادیات کے اصولوں و محنت اور پیداواری رشتوں کے اجتماعی عمل سے مربوط کیا ہے۔ اردو کے تمام ترقی پسند نقادوں نے یہاں ان کے حوالے سے ہیں بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسند ادب کی پوری جمالیات ان ہی کے افکاری تابع ہے۔ پٹیخانووف، جس نے مارکسی جمالیات کا اولین خاک مرتب کیا کارل بوخر سے بہت متاثر تھا۔ چنانچہ شعری جمالیات کی تشکیل میں اس نے بوخر کے نظریات کو اپنا رہنما بنایا۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بوخر اصلاً ایک ماہر اقتصادیات تھا۔ ادب سے اس کی دل چسپیاں ثانوی تھیں۔ اب اس نے ادب، شعر اور فنون لطیفہ کے حوالوں سے اپنے اقتصادی نظریات کی وضاحت میں کچھ مدد نہ دی ہے۔ اس نے پیداواری طاقتوں کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ حسن اور موسیقی کے اسرار و عمل پر کوئی متذکرہ نہیں لکھا ہے۔ پیداواری طاقتوں میں اضافے کے لئے حسن اور موسیقی کو ایک آلہ کار کے طور پر ضرور دیکھا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پیداواری طاقتوں کے ارتقا کے ساتھ جسم کا حرکاتی ترنم (Rhythm) پیداواری سلسلے میں ضم ہوتا جاتا ہے۔ فی نفسہ اس کی کوئی جمالیاتی حیثیت نہیں ہوتی، بلکہ وہ دراصل مادی مادی صد کی تکمیل میں ایک ضمنی وسیلہ بن جاتا ہے۔ بوخر نے اس نظریے کی وضاحت جرمن دیہات کی مثال کے ذریعہ کی ہے کہ ہر موسم کے ساتھ ان میں محنت کا ایک مخصوص آہنگ حاوی دکھائی دیتا ہے اور محنت کے ہر عمل کا اپنا صوتی نظام (ترنم) ہوتا ہے۔ محنت اور ترنم کے اس اندرونی رشتے کی بنیاد پر بوخر اس نتیجے تک پہنچے کہ ”اپنے ارتقا کی پہلی منزل میں محنت ”ترنم“ اور شاعری ایک دوسرے سے انتہائی قریبی رابطہ رکھتے تھے۔“ لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ”اس سٹیکٹ کا مرکزی عنصر محنت ہے اور بقیہ دونوں عناصر یعنی ترنم اور شاعری فردی ہیں۔“ (36) اس نظریے کا حاصل یہ ہے کہ ترنم اور شاعری دونوں قدیم انسانوں کی جسمانی سرگرمیوں کو تیز تر کرنے کا ذریعہ تھے اور اس سرگرمی کا مقصد انفرادی یا جمالیاتی اور فنی نہیں بلکہ مادی اور سماجی ہوتا تھا۔ جارج نامسن نے ”مارکسزم اور شاعری“ کے دوسرے باب ”حرکاتی ترنم“ (Rhythm) اور محنت میں آہنگ و اصوات کے جن اصولوں سے بحث کی ہے، ان کا حلقہ ایک

انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں۔ کیوں کہ انہوں نے پاکستان کے لئے چھ صوبوں کا مطالبہ کیا تھا۔ میں انہیں ملے مغربی پاکستان میں ساڑھے تین صوبے اور شرقی پاکستان میں پانچ صوبے۔ پھر یہیوں نہ ترقی پانہ عوام کے بجائے مسلم لیگ کے نیشنل گارڈ اسے اپنا قوی ترانہ بنالیں۔ اور ڈاکٹر سادوگر اور ڈاکٹر سے جی ہیں کہ ”وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں۔“ کیوں کہ اکنڈ ہندوستان نہیں ملے، وہ بھارت ویش اور آریہ ورت بنانے والے تھے۔ پوری نظم میں اس کا نہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی ترقی و سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل۔ اس نظم میں داغ، داغ، ادا ہے۔ شب، زید و سحر ہے۔ حسنین نور کا دامن ہے۔ فلک کا دشت ہے۔ تاروں کی آخری منزل ہے۔ چراغ، راد ہے۔ چارنی، ہونی پائیں اور ہلاتے ہوئے بدن ہیں۔ یہ سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی۔ غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔“ (38) یعنی شاعر سے مطالبہ یہ ہوا کہ:

- 1- اس کا نظریاتی موقف واضح ہو۔
- 2- استعارات کے پردے میں حقیقت چھپنے نہ پائے۔
- 3- ہر بات صاف لفظوں اور دونوں انداز میں کہی جائے۔
- 4- عوامی انقلاب اور عوامی آزادی کا اعلان ہو۔
- 5- غلامی کا درد ہی نہیں اس درد کا، ابھی شاعر بتائے۔

برٹریڈ رسل کا خیال تھا کہ سیاست کی بنیادیں یہ صیغہ اظہار یا ہیئت کی متحمل نہیں ہوسکتی جو عوام کی سمجھ سے بالترہو کیوں کہ ہر سیاسی آدمی کا اصل مقصد یہ ہوتا ہے کہ لوگ اس کی بات سمجھیں اور اس کے جتنے میں شامل ہوں۔ تبلیغ و ہدایت کے لئے یہ ضروری ہے کہ سننے والے کی ذہنی اور شعوری سطح اور ظہار کی سطح میں کوئی بیا فرق نہ ہو جو دونوں کے بیچ کی دیوار بن جائے۔ مارکسی جمالیات شاعری سے بھی یہی تقاضہ کرتی ہے۔ اس کا سبب ایک طرف تو یہ ہے کہ مارکسی ادیب شاعری کو، مکتبی سمجھنے سے بچنے کے لئے حقیقتوں کی جانب سے ایک وسیلے سے تعبیر کرتے ہیں۔ دوسرے ترقی پسندی اپنی نظریاتی وابستگی کے باعث چوں کہ اپنے دائرہ اثر کو وسیع کر کے لوگوں کو چند معین مقاصد کا شعور بخشنا چاہتی ہے، اس سے شعری اظہار پر یہ فرض بھی عاید کرتی ہے کہ اس کی سطح عام سوجھ بوجھ سے بلند نہ ہونے پائے۔ چوں کہ ترقی پسندی کے مقاصد اجتماعی ہیں اس لئے شاعری کو بھی وہ اجتماعی مقاصد کا تابع کرنا چاہتی ہے۔ ہر مارکسی نقاد کی طرح کاڈوٹ نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی تصور کی تشریح میں صرف کی ہے کہ شاعری

اجتماعی جذبات کا اظہار ہے۔ اس کی دلیل کاذوئل کے نزدیک یہ ہے کہ شاعری اپنی خاصیت کے اعتبار سے بیت ہے اور بیت ہمیشہ مل جل کر گائے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ کاذوئل نے بھی معیار صرف عوامی گیتوں کو بنایا ہے اور گیتوں میں بھی صرف ان گیتوں کو جو کورس کی شکل میں گائے جاتے ہیں۔ فصل کنتے وقت گائے جانے والے گیتوں کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے کہ

(ان گیتوں کی شاعری) اظہار کرتی ہے صداقت کی ایک پوری نئی دنیا، اس کے جذبہ، اس کی رفاقت، اس کے پسینے، اس کے ایک بے حد طویل انتظار (فصل پختہ کا) اور اس (انتظار) کی تحکیم کا جو صرف اس لئے ممکن ہو سکی ہے کہ فصل کی تیاری سے انسان کا رشتہ جہلی اور اندھا (لا شعوری) نہیں بلکہ معاشی اور شعوری ہے۔ اس لئے شاعری میں تجزیہ کی زبان یا اس میں (ذریعہ بیان آنے والے) حقائق کا مواد نہیں بلکہ سماج میں اس کا متحرک عمل، اس کا اجتماعی جذبہ کا مواد ہی (شاعری کی) ”صداقت“ ہے۔ (39)

سوویت ادیبوں کی پہلی کانفرنس میں ”سوویت یونین میں شاعری، شعریات اور شعری مسائل“ کے عنوان سے بخارن نے جو خطبہ پیش کیا تھا اس میں یہ الفاظ بھی شامل تھے کہ ”فن کو اس وقت تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک کہ معاشرے کی پوری فعلیت حیات سے اس کے رشتوں کا تجزیہ نہ کر لیا جائے۔“ (40) بخارن نے اس خطبے میں منطقی اور جذباتی فکر کے امتیازات سے بھی بحث کی تھی۔ کاذوئل نے مگر چہ بخارن کے اس خطبے سے اپنے جمالیاتی اصولوں کی ترتیب و تشکیل میں خاصا استفادہ کیا ہے لیکن اس نے استدلال اور جذب کے عمل کی نوعیتوں کے فرق کو تسلیم کرنے کے باوجود استدلال کو جذبے میں مدغم کرنے کے ایک تیسری راہ نکالی۔ مقصد یہ تھا کہ شعری عمل میں جذبے کی اہمیت کا اعتراف بھی ہو جائے اور مارکسزم کے سائنسی نظام فکر سے بے اشتناکی کا ارتکاب بھی نہ ہو۔ اسی لئے مارکسی جمالیات نے ایک توہینت کو مواد سے الگ خارجی حیثیت دے دی تاکہ مواد کے تعقل اور ہست کی فن کارانہ اور جذباتی تعمیر، دونوں کو ایک ساتھ قبول کیا جاسکے۔ دوسرے اس نے سماجی صداقت کو شعری صداقت کا چھانہ بنا لیا۔ یہاں اس مسئلے پر زیادہ بحث کی ضرورت نہیں کہ سماجی صداقتوں کو ان کی معروضیت اور استدلال کے سبب نہ تو شاعری کی ہیئت میں تمام وکمال جذب کیا جاسکتا ہے نہ ہی یہ شاعری کا منصب رہا ہے۔ شاعری ایک اندرونی وحدت میں متضاد صداقتوں کو بھی ایک نقطے پر جمع کر لیتی ہے اور اس عمل میں اسے خارجی

جدیدیت اور نئی شاعری

صد قوتوں کے کئی اسباب و عناصر کو خارج کرنا پڑتا ہے۔ سامنی بیان میں اشیا کی تعبیر جس استدلالی انداز میں کی جاتی ہے ظاہر ہے کہ شعری اظہار اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ شاعری الفاظ کو معانی کے اپنے نقش سے آراستہ کرتی ہے جنہیں صرف لغات کی مدد سے نہیں سمجھا جاسکتا۔ اسی طرح ماریسی جمالیات میں حوامی زبان پر زور دینا اس لئے بے معنی ہو جاتا ہے کہ عام زبان شعر کی زبان بن سکتی ہے نہ مانس کی۔ پھر سامنی دامن فقط کو اس حد تک متعین کرنے کی سعی کرتا ہے کہ ایک وقت میں اس سے ایک ہی مفہوم کی ادائیگی ہو۔ شاعر لفظ سے انسانی تجربے کی مختلف الابعاد معنویت سے فوکارانہ اظہار کی دہش کرتا ہے۔ وہ مکتداں کی طرح زبان کو خالص (Pure) اور طبعی نہیں بناتا، بلکہ اسے نمیتی اور وسیع کرتے اس میں ایک جادو کی کیفیت پیدا کرتا ہے جو پڑھنے یا سننے والے کو فیہ متوقع اور دلچسپے انکشاف کا تجربہ دکھاتا ہے اور اثرات میں دستاویز بیان کر سکتے۔ تجربے شخصی ہوں یا انشعری شعر میں ڈھلنے سے پہلے شاعر نے ذاتی تاثر میں آمیز ہونا ان کے لئے ناگزیر ہے۔ سو میں لیکٹر نے بہت صحیح کہا ہے کہ ذاتی احساسات کی اصل نوعیت کا من وعن اظہار اس لئے ممکن نہیں کہ ہم خالص ذاتی باتوں کے متعلق کبھی تفصیل سے گفتگو نہیں کرتے۔ پھر اسی کے الفاظ میں ”زبان چند مبہم اور غیر واضح جذباتی کیفیتوں کا نام تو نہ رہے دیتی ہے لیکن باطنی تجربے کی باریکیوں اور نزاکتوں کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ احساسات، خیالات اور تاثرات کا اندرونی باہمی تعلق، بھولی ہر یادیوں اور ان کی تخیلی، میٹھی میٹھی خوش فہمیاں، ہم دم متحرک تخیلات اور جذبات پر ان کے بے نام اثرات، یہ سب زبان کی گرفت سے باہر ہیں۔“ (41) تجربے اور تاثر کے اسی ابہام کی وجہ سے شاعر کے لئے بعض اوقات ضروری ہو جاتا ہے کہ واضح تخیلات کے بجائے واقعات و حقائق کے علامتی تبدل کے ذریعہ لفظ کے معنی کی نئی توسیع و تعبیر کرے۔ دور چرڈاس کی اصطلاح میں ”اشتہاری زبان (Referential Language) کی جگہ جذبہ اظہار زبان (Emotive Language) سے کام لینے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ اپنی تخیلی رضا مندی کے ذریعے زبان کو منطقی مفہوم کے حصار سے نکال کر وہ تخلیقی مفہوم سے ہمکنار کرتا ہے۔ ریں ہونے ان کے لغوی معانی، ور نحو، و قواعد کے معینہ قوانین کو صرف بے جان اور زمین میں مدفون مستحضر اشیا کی تعبیر و تہیہ کا اہل بنایا تھا۔ اس نے الفاظ کے مروجہ مفہوم کو، جو ایک عمرانی معاہدے کے تحت طے کئے جاتے ہیں، شاعری میں ایک پیچیدہ، تازہ کار، پر اسرار اور طلسمی معنویت سے ہمکنار کرنے پر زور دیا تھا۔ صرف اسی طریقہ کار سے شاعر لفظ کے خیال کو آزادانہ طریقے سے ان دنیاؤں تک رسائی اور ان کے انکشاف کی قوت عطا کر سکتا ہے جو انسانی وجود کے ناگزیر اسرار و ابہام کا پتہ دیتی ہیں۔

جدیدیت اور نئی شاعری

ان صد اقت اور شعری صداقت میں انبیاءِ قائم نے بغیر نہ شعری تجربوں کو کما حقہ سمجھنا ممکن ہے نہ شاعرانہ ہمت ہے نہ ان صد اقت کی تخلیقی تواناؤں کو بھی جاسکتا ہے۔ ماریکی جمالیات اس نکتے کو ثابت کرتی ہے۔ شعری صداقت زبان اور مکان کے حدود کی پابند اس طرح نہیں ہوتی جس طرح کہ ان صد اقت میں ہے۔ شعری صداقت کو فنی اقدار کی ہمہ گیری سماجی صداقت کے مقابلے میں بہر صورت زیادہ پائیدار و عوامی بننا ہی ہے۔ شعری صداقت سماجی صداقت کی طرح ہے اور جتنی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر انسان کی حیثیت سے بدلتے ہوئے سیاسی رویوں کے سبب سے اب معنوب ہو چکی ہے۔ تین مند آدم کے پنی عمر میں انسان و جس طرح موضوع بنایا ہے۔ ایک شعری تجربے کی حیثیت سے ان صد اقت بے جہت قوم ہے۔ اقبال و پند بے نے نے شعری صداقت قدرتی سے مشرف بہ مادی و مادیات و مادیات کے لئے۔ یہ سبب مقادیر سے وابستہ نہیں کرتی۔ فن وہی ہے جس کے بانیان نے یہ (اور ان میں مادی فکر یہ شامل ہے) اور خیالات سے اختلاف کے باوجود بھی ہم ان کی تہنیں پہنچا دیں۔ یہ اصل جمالیات ہے اسلوب سے آگاہی اور ذوق کی تربیت کا جہر ہے جو ان پر ہے۔ انسانی وقت اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کے احساس سے قاری یا سامع یا ناظر کو خوب رسالت ہے۔ انسانی دنیا میں جو اتفرات پیدا رہتا ہے۔ وہ بڑی حد تک شاعر یا فن کار کے تخلیقی تفریق سے کماتے ہیں اور اس طرح اس کے آثار و نظریات کو بھی ہمارے لئے نامانوس نہیں رہنے دیتے۔ فن کا ایسا سحر مافیہ ہے کہ ہر دہشت گرد و منتشر کردہ ہے اور اجنبی حقیقتیں بھی اجنبی نہیں رہ جاتیں۔ یہاں سے لے کر آج کے ہر نئے وقت ای نکتے کی طرف اشارہ کیا تھا۔ اس کا یہ اقتباس دیکھئے۔

(کرچہ) انگریزی ادب میں ہمیں عظیم مذہبی شعرا نظر آتے ہیں لیکن ان کے متعلق میں ان کی حیثیت ”شخصی مادیوں“ کی ہے۔ وہ بس اتنا ہی سمجھتے تھے۔ اور ان کے چوں کہ اس کے علاوہ بھی سب کچھ کر سکتا تھا اس لئے وہ ”عظیم ترین“ مذہبی شاعر ہے کہ اسے مذہبی کہنا اس کی آفاقیت کو کم کرنا ہے۔ یہ صد امدادی فستق و فجور کی پیداوار و مادی اور روحانی مسرت بخشنے والی بصیرت کے درمیان ہے اس بات کا اظہار جذب کے طور پر کرتا ہے جس کا تجربہ کرنے کی استعداد انسان میں ہو سکتی ہے۔ (42)

خاص کے کوائف کے یہاں ایک معینہ عقیدے سے مکمل وفاداری کے باوجود، یہ آفاقیت اور

ہم گیری اس کی فکارانہ استعداد کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ فینش کی نظم ”ہم جو تار یک راہوں میں مارے گئے“ مخدوم کی ”چاند تاروں کا بن“ مائیکا فسکی کی نظم At the Top of My Voice پائونڈ کی نظم Let the Rail Splitters Awake اور ایسی صد با نظمیں جو شاعر کے سیاسی مسئلہ اور سیاسی عارضی واقعات کے حوالے سے وجود میں آئی ہیں، ان کے مافیہ سے نظریاتی اختلاف ممکن ہے لیکن ان کی شعری صداقت اور توانائی کا اعتراف ناگزیر ہے۔ ان میں ذاتی تشنگات اور افکار اپنے بیانی اسلامات کے بعد بھی نظم کی جمالیاتی وحدت میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ انہیں سیاسی یا نظریاتی منشور بھی نہ تنقید و تعریف کا ہدف نہیں بنایا جاسکتا۔ تخلیقی و فوری شدت اور حرارت سے ان نظموں میں نظریے کی سخت و سقیم چٹائیں پکھل گئی ہیں۔ یہ آزمائش اس امر کے پیش نظر زیادہ سخت تھی کہ نظریے کا استدلال اور عقلی مذہبی عقیدے کی وسعت اور ماورائیت کے مقابلے میں تخلیقی عمل و اظہار کے راستے میں زیادہ دشواری گزار ہوسکتا ہے۔ عقیدہ چوں کہ انسانی جذبے اور ادراک کی وسیع تر دنیاؤں کا احاطہ کرتا ہے اور انسانی فکر و خیال — ہر مظہر کو محض عنصری اور طبیعی پیمانوں پر نہیں آزماتا اس لئے فنی تخلیق و تعبیر کے عمل میں سماجی و سیاسی نظریات کی طرح بالعموم حائل نہیں ہوتا۔

سری، مابعد الطبیعیاتی اور اساطیری اظہار اور اس کی طرف مارکسی جمالیات نیز ترقی پسند ادیبوں کے رویے سے متعلق چند نکات کا جائزہ بھی یہاں ضروری ہے کیوں کہ اس مسئلے کا تعلق بھی صد ترقی پسندی کے سماجی صداقت ہی کے تصور سے ہے۔ ٹیٹا نوف نے یہ کہتے ہوئے کہ ”سریت تعلق کی سخت دشمن ہے اور صرف سریت ہی نہیں بلکہ ہر وہ زاویہ نظر جو کسی بھی بنیاد پر یا کسی بھی ذریعے سے ایک ”جھوٹے“ خیال کی مدافعت کرتا ہے، تعلق سے دشمنی کا مرتکب ہوتا ہے“ (43) دراصل سماجی صداقت کے مارکسی تصور کو ہی اپنا معیار بنایا تھا۔ اس سلسلے میں ٹیٹا نوف نے یہ بھی کہا ہے کہ ”جب کسی فن پارے کی تائیس کسی جھوٹے خیال پر عمل میں آتی ہے تو اس سے اتنا اندرونی تناقض پیدا ہو جاتا ہے کہ فن پارے کی جمالیاتی حیثیت لزما بکروٹ ہوتی ہے۔“ ان الفاظ سے شعری صداقت کے تصور کی کمی بھی ہوتی ہے اور بالواسطہ طور پر مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر بھی، جس کا عمل تخلیقی فکر سے مماثلت کے کئی پہلو رکھتا ہے، تنقید کا نشانہ بنتی ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (1936ء) کے اعلان نامے میں یہ ہدایت بھی شامل تھی کہ ”ادیب سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کرے اور اس قسم کے انداز تنقید کو ردواج دے جس سے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جاسکے۔“ (44) مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر کی مخالفت

میں انسانیت کے تمام مفہموں میں ایک زبان ہیں۔ وہ مقصدیت کی حمایت کرتے ہیں لیکن یہ مقصدیت کے سلسلے سے طائفہ کی دوسری نظر ہے یا عقیدے یا مسلک کے حوالے سے ادب میں دریافتی کے نو و مفروض ہوتے ہیں۔ وہ اپنے نظریاتی مقاصد اور مذہبی فکر کے مقاصد میں یہ تضاد ڈھونڈتے ہیں کہ مذہب ایک نظام معاشات کی مذہبی اور روحانی استعانت کرتا ہے جو کثرت کے مادی و معنوی تقاضوں کے سبب کہ اشیا کی ادیب حوام کے معاشات کی کالت اور ان کا تحفظ کرتے ہیں۔ شاعری اور ادب میں بھی ان مقاصد کا وہ اس طرح اظہار کرنا چاہتے ہیں کہ ان کے استدلال اور معاشات پر توفیق آئے۔ انسانی وجود کے تمام مقاصد چوں کہ اشیا کی حقیقت نگاری کے مطابق صرف مادی ہوتے ہیں اس لیے انسانی شہیت کے اظہار کا یہ دور رخ جس نے رشتے مادی نہیں ہوتے، اس کے مزایا پر ڈھونڈ معاشات کے یا طبقے کی یہ سازش ہے کہ غموں حقیقتوں پر وہ سریت یا عدم عقلیت کے پردے ڈالے۔ اور جو کہ اندون بنیادی صداقتوں سے دور رہے۔ فشر بھی مابعد الطبیعیاتی اور مذہبی فکر کا مقصد نہ ہے یہ بھی تو۔ وہ حقیقت وادار بنانا چاہتی ہے اور انسانی ضمیر کو سماجی فیصلوں سے بیگانہ رکھنا چاہتی ہے۔ جان و سن کے آدے ہاڈر میں فن کاروں کو مشورہ دیا تھا کہ وہ خود کو کسی سے وابستہ نہ کریں بچہ پنہی کے اور وہیں رسوم و ریاات اور آداب و اپنے انفرادی وجود کی آزادی پر حاوی نہ ہونے دیں۔ فشر اس طرح مخالف عقلیت سمجھتا ہے۔ ماری مفکروں کے نزدیک چونکہ عقلیت کا نقطہ عروج اشیا کی نصب العین کی آہی ہے اس لئے یہ طرز فکر ان کے خیال میں مخالف عقلیت ہی نہیں بورژوا سیاست کا تریدہ بھی ہے۔ مذہب، اساطیر اور مابعد الطبیعیات سے بدھنی، جذباتی یا انفسیاتی رشتے کو فشر کے معترف کے باوجود حقیقت سے ذرا دور دیا ہے کہ فن میں عقل سے الگ ایک جادوی عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ فور سے دیکھا جائے تو فشر اور اس کی طرح دوسرے ماری مفکر اور نقاد فن میں سائرانہ عنصر کے امتداد سے مراد یہ مابعد الطبیعیاتی تجربے یا طرز احساس سے انکار کر کے خود اپنی تردید کا ارتکاب کرتے ہیں۔ فشر نے شعر و ادب میں اسطور سازی کے عمل کی مذمت اس لئے کی ہے کہ اس کے خیال میں ایک نئی نئی حقیقت کے اظہار کا کثیر اور اندرونی تضادات بہت دیوں ہیں اساطیر کی علامتوں کے ذریعہ ہو ہی نہیں سکتا۔ استدلالی اظہار کی حمایت کرتے وقت اس نے یہ حق نہ تھا کہ جادوی عنصر قدیم انسانوں کے توہم سے وابستہ تھا۔ اب اس کی ضرورت باقی نہیں رہی۔ ماری نے چاروں میں عقل سے الگ ایک جادوی عنصر کی شمولیت کا معترف ہے لیکن اس خیال سے کہ عقل کی روحانی صداقت نہ سمجھی جائے وہ بالآخر یہ بھی کہتا ہے کہ اب یہ عنصر از کار رفتہ ہو چکا ہے۔ سوال یہ ہے کہ

اگر واضح تعقل ہی فن کی تخلیق کے لئے کافی ہے تو پھر ”جادوئی عنصر کی شمولیت“ کا کیا مفہوم ہے؟ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ فشر نے فن کی سحر کاری کا ذکر اس موقع پر نہیں کیا ہے بلکہ فن کی تخلیق میں ایک ساحرانہ عمل کی بات کہی ہے۔ فشر کی طرح مارکسی جمالیات کے ایک اور مفسر کو دلیف نے ”فن اور اسطور سازی“ پر اپنے مقالے میں اساطیری اظہار کی طرف جدیدیت کے میلان کی مذمت کی ہے اور مذہب و اسطور کے باہمی تعلق کو نئے تاریخی ماحول میں ایک فرسودہ تصور سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے فشر سے آگے بڑھ کر اسطور کو ”حقیقی“ بنانے اور مذہب کو اس سے خارج کر کے اس میں ”ارضی مواد“ بھرنے پر بھی زور دیا ہے۔⁽⁴⁵⁾ اس نے شاگال کو اس بات پر مورد الزام ٹھہرایا ہے کہ اس کی تصویروں میں حقیقت متصوفا نہ اسرار کی نذر ہو جاتی ہے۔ (شاگال کی نفسیاتی مجبوری یہ تھی کہ حکومت کی ہر تنبیہ کے باوجود اس کی تصویروں میں کلیسا کی کوئی نہ کوئی علامت در آئی تھی) یا کو دلیف کا خیال ہے کہ شاگال اسطور کے آئینی مرض کا شکار تھا۔ اسے اس واقعے پر حیرت بھی ہوتی ہے کہ اسطور سازی کے عمل میں مذہبی رویے کے نشانات کیوں کر شامل ہو جاتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں مذہب اور سماجی معنویت ایک دوسرے کے حریف ہوئے۔ وہ ایک طرف نامس مان کے الفاظ کا حوالہ دیتے ہوئے کہ ”اسطور زندگی کی بنیاد ہے اور ایک دائمی نظام ہے۔“ ان سے کسی اختلاف کا اظہار نہیں کرتا۔ دوسری طرف یہ بھی کہتا ہے کہ اساطیر سے چوں کہ انسانی ذہن کے اندرونی عمل کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں ملتی اس لئے اسے دائمی اظہار نہیں کہا جاسکتا۔ ان خیالات کا تناقض اتنا واضح ہے کہ اس سلسلے میں کسی تفصیلی بحث کی ضرورت نہیں۔ یا کو دلیف کے برعکس گیوروف نے اساطیر کے سلسلے میں ایک بالکل مختلف رویے کا اظہار کیا ہے۔ گیوروف نے مذہب کو جہل کا اور فن کو علم کا نتیجہ کہا ہے۔ اس کے نزدیک فن معروضی دنیا سے انسان کی روز افزوں واقفیت کا پتہ دیتا ہے اس لئے سریت کے سامنے فن کبھی ہزیمت تسلیم نہیں کر سکتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اعلیٰ فن خیالی دنیا کے وجود کو رد نہیں کرتا، اور یہ بھی کہ فنی ارتقا کے ساتھ ساتھ وہ تمام عناصر رفتہ رفتہ مٹتے جاتے ہیں، جو معروضی دنیا کی تصویر کو بگاڑتے ہیں۔ اس ضمن میں گیوروف نے بالزاک کی فطرت نگاری کو تجریدی حقیقت نگاری کہہ کر مطعون بھی کیا ہے اور یہ تصور پیش کیا ہے کہ جو ادبی مفکر ادب کو زندگی کی عکاسی کے بجائے فنکار کے تخیل میں صورت پذیر ہونے والی زندگی کی عکاسی سمجھتے ہیں، وہ فن کی روایت کو مسخ کرتے ہیں، اور فنی تمثال کو اسطور میں بدلنا چاہتے ہیں۔⁽⁴⁶⁾ دل چسپ بات یہ ہے کہ مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے معلمین اول میں سے ایک یعنی اینگلز نے بالزاک کو ”ماضی حال اور مستقبل کے تمام زولاؤں“ (Zolas) کی بہ نسبت حقیقت نگاری کے ایک کہیں زیادہ بڑے ماہر فن کا

تنبہ کیا تھا۔ (47) مارکس بھی بالزاک کا بہت قائل تھا اور اس کے ایک سوانح نگار کی اطلاع کے مطابق مارکس کی اس ضمنی بالزاک سے اس درجہ شدید تہمتی کہ اس نے اقتصادی مطالعات سے فراغت کے بعد بائزک سے ”طریقہ انسانی“ پر ایک کتاب لکھنے کا منصوبہ بھی بنایا تھا۔ (48) مارکس، بالزاک کو اس کے عہد کی سماجی زندگی کی عکاسی کے علاوہ اسے انسانی فطرت کے گونا گوں پہلوؤں کی ترجمانی کرنے والے سرداروں کا جیسے کہ خالق بھی نہتا تھا۔

ترقی پسند تحریک نے جو شعری اصول و معیار عام کئے، ان کے محاسبے کے ساتھ ساتھ مارکسی جمہوریت اور اشتراکی حقیقت نگاری کے اولین سرچشموں کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ مارکس اور اینگلس شعرا و ادب کے تقاضے تھے تاہم انہیں — افکار و مارکسی نقادوں اور ادیبوں نے اپنا رد نہ بنایا۔ لیکن مارکس اور اینگلس شعری اور فنی صداقت و اپنے سماجی صداقت کے تصور سے الگ کر کے دیکھ سکتے تھے۔ ان کے متبادلوں سے یہ ممکن نہ ہو سکا۔ انہوں نے مارکس اور اینگلس کے بھی انہیں افکار سے استفادہ کیا جو ان کے سماجی و سیاسی مقاصد نیز اقتصادی نسب العین کی تصدیق و ترویج میں معاون ہو سکتے تھے، اور جہاں انہیں انہیں مارکس اور اینگلس کے ادبی تصورات ان مقاصد سے نبرد آزما دکھائی دیئے، انہوں نے ان کو نظر انداز کر دیا۔ مارکسی فلسفے میں مذہب کے لئے کوئی مخلصانہ نہیں دکھائی نہ دی تو ادب میں بھی وہ مذہبی فکر کے مخالف ہونے اور یہ سمجھنے کی کوشش نہیں کی کہ ادب میں مذہبی فکر کا استعمال تخلیقی سطح پر عام مذہبی عقاید سے بالکل مختلف صورتوں میں ہوتا ہے اور اس کی قسین و تنہیم کے لئے ضروری نہیں کہ انسان مذہب کو ایک ذاتی عقیدے کی حیثیت سے تسلیم بھی کر لے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے ادب کی مقصدیت کو یکجا کرنے کی سعی میں ادب کے اصل رول اور طریق کار کو فراموش کر دیا۔ گورچی نے خدا کو محض اس لئے ایک فضول اور غیر ضروری حقیقت سمجھ لیا کہ اشتراکی معاشرے کے فیوض و برکات سے بہرہ ور ہونے کے بعد خدا سے دعا میں نہ کرنے یا سے اپنی تمناؤں کا مرکز بنانے کی حاجت نہیں رہ گئی۔ اس کا خیال تھا کہ خدا بھی اسی طرح انسان کی اختراع ہے جیسے فوٹو گرافی۔ فرق بس اتنا ہے کہ فوٹو گرافی میں تصویر اس شے کو منعکس کرتا ہے جو واقعی موجود ہوتی ہے اور خدا کا تصور اس خاکے کا عکس ہے جس میں انسان نے خود اپنی توانائی اور قدرت میں کا خوب نامہ ترتیب دیا ہے۔ (49) یگوروف نے مذہب کو ایک ایسی رکاوٹ سمجھا جو آزادی کی طرف انسان کی راہ میں حائل ہے۔ اس حد تک سوچنے کا اسے مکمل اختیار تھا لیکن اپنے سماجی نظریے کی بنیاد پر مذہب وہ یہ تھا ہے کہ مذہب چوں کہ انسان کو زندگی کی تنہیم و تعبیر یا اس کی روز افزوں تبدیلیوں کے درمیان زندگی کے نئے مظاہر کی آگہی سے روکتا ہے، اس لئے ”فنی آگہی“ کے جائدار پیٹر کی مردہ

شاخوں سے مماثل ہو جاتا ہے (50) تو اس کی بات مہمل ہو جاتی ہے کیوں کہ فنی آگہی کا معیار عقل و عین و بنانا اور عقل کی حقیقت کو صرف مادی حقیقتوں تک محدود کر دینا فن کی بنیادی حقیقت سے بے خبری کی دلیل ہے۔ مارکس نے کبھی بھی ان نظریات کو شعر و ادب پر مسلط نہیں ہونے دیا۔ وہ ادب کوئی نفس ایک مقصد سمجھتا تھا۔ تمام بیرونی مقاصد سے بے نیاز۔ ادیب کے منصب پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس نے کہا تھا کہ ادیب اپنے کارناموں کو کسی بھی طرح وسیلہ نہیں سمجھتا۔ انہیں خود ملوثی مانتا ہے اور مذہبی ہتھیاروں کی مانند ایک اصول میں یقین رکھتا ہے کہ ”انسانوں سے زیادہ خدا کی اطاعت کرو“۔ مارکس ہائے دس و س دس تمام تر سیاسی کوتاہ بینیوں اور توہمات کے باوجود پسند کرتا تھا اور کہا کرتا تھا کہ ”شاعر خالق ہوتے ہیں۔ انہیں اپنی راہ چلنے کی آزادی ہونی چاہئے اور انہیں ان معیاروں پر نہیں پرکھنا چاہئے جو عام آدمی سے لئے تو کئے جاتے ہیں۔“ (51) یہی وجہ ہے کہ مارکس اس اصول سے آگاہی نہیں، اس پر عمل بھی تھا۔ اقتصادیات کی اصطلاحوں میں سیاست، قانون، مذہب، فلسفہ، ادب اور فن کے مسائل کی تشریح نہیں ہو سکتی۔ وہ تخلیقی اظہار میں جذباتی عنصر کو حقیقت پسندی کی ضد نہیں سمجھتا تھا البتہ جذباتیت زادی وہ اچھی نظر سے نہیں دیکھتا تھا۔ اسی لئے مارکس نے شاو بریاں کی مبالغہ آمیز جذباتیت اور لفاظی کو ناپسندیدہ قرار دیا ہے اور بالزاک کی فن کاری کا اعتراف کیا ہے کہ اس کی تحریریں جذباتیت کے خطوط پر ہیں۔ مارکس کے سوانح نگار فرانتز مہرنگ نے اس کے محبوب ادیبوں اے۔ کاہلیز، ہومر، ڈائٹل، ٹیسیس، سروینٹیر، گوٹتے، ہائٹے، بالزاک، ہٹلی، فیلڈنگ اور اسکات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”مارکس اپنے تمام فیصلوں میں تمام سیاسی اور سماجی مصیبتوں سے آزاد تھا۔“ (52) مارکس کے ایک رفیق کا قول ہے کہ یہ اور چہل قدمی کے دوران مارکس اس سے کبھی سیاسی اور سماجی موضوعات پر بات چیت نہیں کرتا تھا۔ وہ صرف ادب پر گفتگو کرتے تھے۔ اور مارکس جس کا حافظہ غیر معمولی تھا ڈائٹل کی طرح یہ خداوندی اور ٹیکسیر کے ڈراموں کے لمبے لمبے اقتباسات بڑے جوش کے ساتھ سنا کرتا تھا۔ (53) ادب کو وہ ادب سمجھ کر پڑھتا تھا اور زبان کی صحت اور محاسن کا بہت گہرا شعور رکھتا تھا۔

زبان اور شعری ہیئت کے مسائل کی طرف مارکس جمالیات کے مفسر جو انداز نظر اختیار کرتے ہیں، اس کا مارکس کے ادبی مذاق و معیار سے کوئی علاقہ نہیں۔ ڈمشٹس نے اپنے مضمون (حقیقت نگاری اور جدت پرستی) (جدیدیت) میں زبان اور فن پر توجہ کو ہیئت پرستی کا نام دے کر اسے انسان دشمنی سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ”ہیئت پرستی“ ادب میں انسان کی ہیئت بگاڑ دیتی ہے۔ (54) میٹشلو نے اس بات پر زور دیا ہے کہ شعر میں اگر کسی لفظ یا مصرعے سے بیک وقت کئی معنی نکلتے ہوں تو یہ دراصل

جدیدیت ورنٹی شاعری

”مذکورہ بالا“ (57) مصوری میں تعمیریت پسندی کے ترجمان نام لکھا ہوا 1917ء کے وہی انتخاب کے بعد محض اس لئے کیونٹ پارٹی کے عتاب کا شکار اور جلا وطنی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہونا پڑا کہ اس نے تجریدی فن کی حمایت کی تھی جسے اشتراکی حقیقت نگار قبولیت کی سند دینے پر بھی رضا مند نہ ہوئے۔ تیل یونیورسٹی کی آرٹ گیلری میں ”تعمیری حقیقت نگاری“ کے موضوع پر اپنے خطب میں (1945ء) لکھنے کے مارکسی اصول سازوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ

یہ لوگ فن کار سے اور علی الخصوص ان لوگوں سے جو خود کو تعمیریت پسند کہتے ہیں، یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ اپنی صلاحیتوں سے مادی اقدار کی تعمیر یعنی کارآمد شیا تیار کرنے میں مدد لیں۔ مثلاً کرسیاں، میزیں اور آئینے وغیرہ۔ فلسفے میں مادیت پرست اور سیاست میں مارکسی ہونے کے باعث یہ فن پارے میں کچھ دیکھ ہی نہیں سکتے، سوائے ایک زوال آمادہ سرمایہ دار معاشرے کی تعمیل پسندی کے، جو ان کے نزدیک فضول ہی نہیں نئے اشتراکی معاشرے کے حق میں ہلاکت خیز بھی ہے۔

خطبے کے اختتام پر وہ قدرے جذباتی لہجے میں کہتا ہے:

وہ لوگ جن کے ہاتھوں میں سیاسی اقتدار ہے وہ چاہتے ہیں کہ
کوشش کریں میرے ذہن کو (موت کے ذریعہ) بجھائے بغیر اسے عدم نہیں بنا
سکتے وہ میرے خیالات کو رسوا کر سکتے ہیں۔ میرے کارناموں پر ہتھیں لگا سکتے
ہیں۔ ایک ملک سے دوسرے تک برابر میرا تعاقب کر سکتے ہیں اور شاید وہ پایاں
کار مجھے فاقوں پر مجبور کرنے میں کامیاب ہو جائیں۔ لیکن میں ان کے جہل اور
ان کے تعصبات کی اطاعت ہرگز ہرگز قبول نہ کروں گا۔ (58)

لکھنے نے بھی مارکسی جمالیات کی اس خامی کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ صرف افادیت کو مدنظر رکھتی اور افادیت کا پیمانہ بھی اس کے نزدیک اشتراکی معاشرے کے قیام میں معاون ہونے والی حقیقتیں ہیں۔ ادب کی زبان کو عام فہم بنانے کے لئے اس میں قطعیت اور وضاحت پیدا کرنے کا تقاضہ بھی صرف اس لئے کیا جاتا ہے کہ ادب پر ولتاری طبقے کی میراث بن سکے اور ان کے مقاصد کا آئینہ کار۔ شاعر کی نظر یہ ہے کہ پہلو کو صاف صاف پیش کیا جائے تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ اسے سمجھ سکیں اور اس کی

جدیدیت اور نئی شاعری

شاعرت پر آمادہ ہوں۔ مارکس ادب یا فن کو اتنا مستسا اور سہل الفہم نہیں سمجھتا تھا، چنانچہ اس نے ادب کی تعریف کے لئے فنی تربیت کی شرط ضروری بتائی تھی۔ اور کہا تھا کہ "اگر تم فن سے محفوظ ہوا چاہتے ہو تو تمہیں فنی اعتبار سے تربیت یافتہ بھی ہونا پڑے گا۔" (59) اس جملے میں مارکس کے پورے ادبی تصور کی حقیقت منظر ہے۔ فن کی تفہیم کے لئے فنی تربیت ضروری ہے گویا کہ ہر کس و نا کس اس سے لطف اندوز ہونے کا اہل نہیں ہوتا۔ اس طرح فن عوامی مذاق و معیار کے دائرے سے نکل کر ایک ارفع تر مظہر بن جاتا ہے۔ خاص ہے کہ یہ عوام سے مقاربت کا اظہار نہیں بلکہ فن سے وفاداری اور اس کے حقیقی منصب و معیار کا ثبات ہے۔ اینگلز بھی ادب کی تفہیم کے لئے مطالعے کی مشق ضروری سمجھتا تھا۔ (18 مئی 1859ء کے ایک خط (بنام فردینند لایبل) میں اس نے لایبل کی ایک کتاب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "بہت دنوں سے ادبی مطالعے کی مشق چھوٹ جانے کی وجہ سے میری تعیدی صلاحیتیں کند ہو گئی ہیں اور اس کتاب پر کوئی آمادہ داراں دینے سے پہلے مجھے (مطالعے اور ذوق کو تازہ کرنے کے لئے) خاص وقت درکار ہوگا۔" (60) یعنی ادبی اظہار کی پیچیدگی کے باعث اس کی تفہیم کے لئے صرف پڑھا لکھا ہونا کافی نہیں ہے بلکہ اپنے ذائقہ کو تازہ اور تنقیدی بصیرت کو تابناک رکھنا ضروری ہے۔ اینگلز ایک اور اہم مسئلے میں بھی ترقی پسند تحریک کے ترجمانوں اور اثرات کی حقیقت نگاری کے مفردوں سے کلیتہً مختلف ہے۔ وہ فن پارے میں نظریات کے ساتھ اظہار کو، مطبوع سمجھتا ہے۔ مارگریٹ ہارکنسلے کے نام اس کے 1888ء کے ایک خط میں یہ جملہ بھی شامل تھا کہ "مختلف کے نظریات جتنے مخفی ہوں فن کے حق میں اتنا ہی بہتر ہے۔" ایک ورخط میں (بنام مینا کانسکی 26 نومبر 1885ء) اینگلز نے لکھا تھا کہ "ادیب کے لئے اپنے (بیرونی) کی محبت میں دیوانہ ہو جانا برا ہے۔" یعنی بڑی حد تک وہ اس معروضی فاصلے کی حمایت کرتا ہے جس کا تصور اگاسی نے جدیدیت کے فنی اصولوں کے ضمن میں پیش کیا تھا۔ اسی خط میں اینگلز نے یہ بھی لکھا تھا کہ "جب تمہارے نظریات اور عقاید سے لوگ پہلے ہی واقف ہیں تو انہیں فنی ہیئت میں دوامانے سے کیا حاصل۔" (61)

ان اشاروں سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ مارکسی جمالیات نے اپنے دعووں کے برعکس، مارکس اور اینگلز کے ادبی تصورات سے بار بار انحراف کیا ہے۔ مارکس اور اینگلز دونوں اوائل عمر میں خود شاعر رہ چکے تھے اور تخلیقی اظہار کی تعیین قدر فنی محاسن کی بنیادوں پر کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ انہوں نے کم و بیش ہمیشہ اپنے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظریات اور شعروادب کے مابین امتیازات کو ملحوظ نظر رکھا، انہوں نے ادب کو نہ تو سیاسی میلانات کے آئینے میں دیکھا نہ کسی ادیب کے سیاسی موقف کی بنیاد پر اس

جدیدیت ورنی شاعری

کے فن کو اپنی یا ادنیٰ قرار دیا۔ مینا کانسٹی کے نام ان نظر کے لحاظ میں یہ الفاظ بھی ملتے ہیں کہ ”قرآن نے نئے بندوں اپنی جانب داری کے اظہار کی ضرورت محسوس کی ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ یہ تاثر (ناں میں) صورت حالات اور واقعات کے عمل سے خود بخود اُبھرنا چاہئے نہ کہ اسے اوپر سے لایا جائے اور یہ بھی کہ ادب پر ایسی کوئی ذمہ داری نہیں عائد ہوتی کہ وہ قاری کو زیرِ بیان تسلیم کے (نتیجہ دہنی) مستقبل کا ورنی بنایا تاریخچی حل بھی فراہم کرے۔“ (62) ظاہر ہے کہ جب ناول میں (نئے مارتز) بھی ترتیبیں ادب کے ضمن میں رکھتا ہے) ینگلز اس طرز فکر کا مخالف تھا تو شعری اظہار میں اس کا استعمال اور زیادہ شواہد پر پسندیدہ ہو جاتا ہے۔ مارتس اور ینگلز کی تحریروں سے مجموعی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ دونوں فن ورنی مقاصد کا آلہ کار سمجھتے یا اسے ”حرب“ کے طور پر کام میں لانے سے گریزاں تھے۔ ایہ مینا کانسٹی کا خیال ہے کہ دونوں (از منہ و سبلی کی اطلاوی) نشاۃ الثانیہ کے کثیرالصفات انسان یعنی ”کامل انسان“ کے تصور سے متاثر تھے جس میں لیونٹا رڈو کی طرح مسور، ماہر ریاضیات اور انجینئر یا مینا کانسٹی کی طرح شاعر، مورخ اور حکمت عملی کے ماہر کی خوبیاں یکجا دکھائی دیتی ہیں۔ (63) یہ انسانی وجود کی مختلف باتیں ہیں اور تخلیقی اظہار میں ان کے باہمی امتیازات اور طریق کار کی نوعیتوں کے فرق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

شعر کی حقیقت نگاری کے تصور میں رائج المیہ دینی دراصل لیٹن کے اثر سے پیدا ہوئی۔ لیٹن بھی مارتس اور ینگلز کی طرح شاعری، تہذیب اور افسانوی ادب کا شائق تھا۔ لیٹن ادبی اقدار و معیار کی تعمیر میں اس نے اشتراکیت کی نازش بچا کے استیلا سے بچنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ نہ ان مسائل کے بارے میں کما حقہ غور و فکر سے کام لیا۔ غالباً پارٹی کی تنظیم اور سیاسی مصروفیتوں نے اسے اس درجہ تھک دیا کہ فن کی جمالیاتی قدروں سے ذہنی طور پر وہ رفتہ رفتہ دور ہوتا گیا اور اسے اپنے انفرادی ذوق و وجدان کو رہنما بنانے کا خیال نہیں رہا۔ وہ موسیقی کو ایک فوق الانسانی استعداد کہتا تھا لیکن مادی تناسل کی گرفت اس پر محنت تھی چنانچہ اس نے موسیقی کے سحر سے احتیاط برتنے کا مشورہ دینا بھی ضروری سمجھا کہ انسان کے اعصاب اور حواس کی فعلیت اس سے متاثر نہ ہونے پائے۔ لیٹن نے ایک بار مایکافسٹکی کا یہ مصرعہ سنا کہ ”بہر پٹی قوتوں کی کمک آسمانوں تک پہنچانا چاہتے ہیں“ تو فوراً یہ جواب دیا کہ ”اس کی ضرورت ہمیں زمین پر ہے۔“ (64) دوسرے لفظوں میں لیٹن شاعری کو اسی خدمت پر مامور کرنا چاہتا تھا جس کی جانب کانپسٹو ”تعمیری حقیقت نگاری“ پر اپنے خطبے میں اشارہ کیا تھا۔ لیٹن دوستو یفسکی کو اس سے ناپسند کرتا تھا کہ دوستو یفسکی کے مطالعے سے کچھ حاصل ہونے کی توقع اسے نہیں تھی۔ (میرے پاس اس کو اس سے وقت نہیں۔ اس سے آخر مجھے کیا مل سکتا ہے۔ لیٹن) نالسانی کی تخلیقی صلاحیتوں کا ایک حد تک وہ ش

خوان بھی تھا لیکن جب سماجی افادیت اور عقلیت کے معیار پر اس نے نالٹائی کو پرکھنا چاہا تو اس نتیجے پر پہنچا کہ

ایک طرف وہ عظیم فن کار، وہ جینٹل ہے جس نے نہ صرف یہ کہ روسی زندگی کی بے مثال قلمی تصویریں اتاری ہیں، بلکہ عالمی ادب میں بھی قدراول کے اضافے کئے ہیں۔ دوسری طرف ہمیں وہ بورژوازمیندار نظر آتا ہے جس کے سر پر مسیح کا آئینہ چھایا ہوا ہے۔ ایک طرف تو ہم سماجی مکر و فریب اور منافقت کے خلاف اس کے شاندار، توانا، بے تجمل اور مخلصانہ احتجاج کو دیکھتے ہیں۔ دوسری طرف وہ (نالٹائیوی) ٹسوے بہاتا ہوا، اعصاب زدہ اور تھکا ماندہ روسی دانشور ہے جو کھلے بندوں سینہ کو بی اور گریہ و زاری کرتا ہے کہ میں ایک بھیا نک اور بد معاش ٹناہ کار ہوں لیکن اب میں اخلاقی کمال کی جدوجہد میں لگا ہوا ہوں۔ میں نے گوشت کھانا چھوڑ دیا ہے اور اب صرف چاول کی کھیر پر قانع ہوں۔ (65)

ظاہر ہے کہ یہ نہ تو ادبی تنقید ہے نہ اس میں کسی فنی اور تخلیقی بصیرت کا سراغ ملتا ہے۔ تاہم تاریخی جمالیات نے اس طرز فکر سے گہرا اثر قبول کیا، اور فن یا فن کار کے ہر اس پہلو کو جو اشتراکی نظریے کے مطابق ناقابل التفات ہے اعتراضات کا نشانہ بنایا۔ لیکن نے متذکرہ بالا اقتباس میں نالٹائی کو بعض تضادات کا تصور وار ٹھہرایا۔ اس کا خیال تھا کہ ان تضادات ہی کے باعث نالٹائی نہ تو محنت کش طبقے کی تحریک کو خاطر خواہ طور پر سمجھ سکا نہ سوشلزم کے لئے اس طبقے کی جدوجہد کو۔ چنانچہ روسی انقلاب کی حقیقت سے بھی بے خبر رہ گیا۔ نالٹائی پر اپنے مضامین میں لیٹن نے کہیں کہیں ان تضادات کا جواز فراہم کرنے کی سعی میں یہ ضرور لکھا ہے کہ نالٹائی کے تضادات فی الحقیقت اس کے عہد کی انتہائی پیچیدہ اور متضاد صورت حال نیز الجھے ہوئے سماجی اثرات اور تاریخی روایتوں کا عکس ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ نالٹائی کو اس کی مذہبیت کے جب سے لیٹن بھی معاف نہیں کر سکا۔

لیٹن ادب اور ادیب دونوں کو قبولیت عام کی سند کے بغیر توجہ کا مستحق نہیں سمجھتا تھا۔ ایک متبہل ادیب کی پہچان اس نے یہ بتائی ہے کہ ”وہ قاری کو گہری فکر اور گہرے مطالعے کی طرف لے جاتا ہے اور آسان دلیلوں یا موثر مثالوں سے شروع کرتے ہوئے وہ عام حقائق سے اہم نتیجے برآمد کرتا ہے اور سوچنے والے قاری کے ذہن میں ہمیشہ نئے سوالات پیدا کرتا ہے۔“ فن کے بارے میں لیٹن کا قول تھا کہ ”عوام کی ملکیت ہے۔ اس کی جڑوں کو دور تک عوام میں ڈوب جانا چاہئے۔ اسے عوام کے

جدیدیت اور نئی شاعری

رادوں، احساسات اور افکار کو منظم کرنا چاہئے اور انہیں اوپر اٹھانا چاہئے۔ اسے عوام میں پھیلے ہوئے فن کار کو جگانا چاہئے۔ اور اس کی تربیت کرنی چاہئے۔ کیا ہم ایک چھوٹی سی اقلیت کے لئے عمدہ نیک مہیا کریں جب کہ محنت کشوں اور کسانوں کی اکثریت سیارہ روئی سے بھی محروم ہو۔ یعنی جیسے کہ ان الفاظ سے عیاں ہے، علی اور انٹی ادب کی تفریق کا اصول لیٹن نے یہی سمجھا تھا کہ اس کا خطاب سننے والے وسیع یا مختصر حلقے سے ہے۔ ”فن صرف وہ تھا جو“ یکساں طور پر سب کے لئے سہل الفہم ہو۔ ہماری نگاہوں کے سامنے فن کی تخلیق کے وقت بھی، ہمیشہ کسان اور محنت کش ہوں۔“ (66) لیٹن کی اس مقصد پرستی اور نظریاتی غلو سے شعر و ادب کو جو نقصان پہنچا اس کا احساس اشتراکی حقیقت نگاری سے باہر اور اصولی و فاصلہ رکھنے والوں سے قطع نظر ہی گوارا جیسے انقلابی کو بھی تھا مگر کسی ”نظر اشتراکی نظریہ پر ہر اعتراض کو بورژوا اور سرمایہ دار طبقے کی سازش کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ پتی گوارا پر کسی بھی صورت یہ الزام نہیں لگایا جاسکتا۔ اس کی نظریاتی وفاداریاں بہت واضح ہیں۔ پھر بھی وہ اشتراکی حقیقت نگاری کی اداسیت پر معترض ہوا اور یہ کہا کہ ”ہمیں حقیقت پسندی کے تحت پر بیٹھ کر بہر قیمت انیسویں صدی کے نصف اول کی فنی ہیکٹوں پر ملامت نہیں کرنی چاہئے۔ اس کا مطلب ایک نوع کی ماضی پرستی بھی ہو گا اور یہ بھی کہ ہم اس انسان کے فنی اظہار کی سانچہ بندی کی زبردست غلطی کر رہے ہیں جو آج پیدا ہوا ہے۔ درتخیل کے عمل سے گزر رہا ہے۔“ (67)

لیٹن کے مقابلے میں ٹرائسکی ادب کا زیادہ تربیت یافتہ شعور رکھتا تھا۔ یہاں ٹرائسکی کے سیاسی اور سماجی رول کی حقیقت یا قدر و قیمت سے بحث نہیں۔ تاہم یہ اشارہ ضروری ہے کہ اس نے شعر و ادب کو سب سے پہلے اشتراکیت کے سیاسی نظریے کی اصطلاحوں سے دور رکھنے کا مشورہ دیا۔ اس نے اپنی کتاب ”ادب اور انقلاب“ میں روسی انقلاب کے بعد نمودار ہونے والے معاشرے میں روسی ادیبوں کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی وسیع کوشش کی ہے۔ وہ پرولتاری ادب یا پرولتاری ثقافت کی اصطلاحوں کو خطرناک تصور کرتا تھا، کیوں کہ یہ اصطلاحیں اس کے خیال میں ادب اور ثقافت کو ہنگامی اور پچھلے مسائل میں الجھا دیتی ہیں جب کہ لیٹن پرولتاری ثقافت کو ”سرمایہ داروں، زمینداروں اور دفتر شاہی مانجے جوئے میں دبی ہوئی انسانیت کے جمع کردہ سرمایہ، علم کی منطقی نشوونما“ سے تعبیر کرتا تھا۔ ٹرائسکی کا خیال تھا کہ اشتراکیت صرف ایک سیاسی ثقافت کو جنم دے سکتی ہے۔ فنی ثقافت کی تعمیر اس سے ممکن نہ ہو سکتی۔ اس نے یہ اعتراف بھی کیا تھا کہ کسی فن پارے کو قبول کرنے یا رد کرنے میں مارکسزم کے اصولوں سے ہمیشہ کام نہیں لیا جاسکتا، کیوں کہ فن کی تقویم صرف فنی جمالیات کے قوانین کی روشنی میں کی جاسکتی ہے۔

جدیدیت اور نئی شاعری

اساتذہ نے عہد میں ادب پر سیاست کے تسلط میں مزید شدت پیدا ہو گئی۔ وہ شعر و ادب کے مذاق سے تقریباً عاری تھا، چنانچہ اس نے ایک ایسے معاشرے میں ادب کو سیاسی آلہ کار کے طور پر برتنے کی کوشش کی جس کی ستر فیصد آبادی ناخواندہ تھی اور فن کے منصب کو سمجھنے اور اعلیٰ و ادنیٰ فن میں تمیز کرنے کی صلاحیت سے بیگانہ۔ اساتذہ کی مطلق العنانیت کے عہد میں سیاسی اور نظریاتی اختلاف ایک سنگین جرم تھا اور انسانی فکر کے اظہار کی ہر وہ صورت جو اس کے حراج سے ہم آہنگ نہ ہوتی، مطلق سزا تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ خاموش رہنے یا ادب کے سرکاری تصور کی خدمت انجام دینے کے عادی ہو گئے۔

شعری سماجی معنویت یا فنون کے آغاز سے متعلق سوالات پر بحث میں مارکسی فلسفے سے قدرے مدد جاسکتی ہے۔ لیکن ادبی معیار کے طور پر اسے رہبر بنانا اس لئے دشوار ہے کہ مارکسی جمالیات بہتر اور کلمہ معنویت رکھنے والے ادب میں فرق کرنے کا کوئی فنی اصول فراہم نہیں کرتی۔ مارکسی ہونا اس بات کی ضمانت نہیں کہ ادب انہی یا تخلیق ادب کی استعداد بھی حاصل ہو جائے گی۔ بیشتر مارکسی ادیبوں اور نقادوں نے سماج اور تہذیب کے مسائل کو سمجھنے کی اور معینہ خطوط پر بعض نتائج کے استنباط کی سعی کی ہے۔ ادب اور فن کے سوالات کو انہوں نے یا تو درخور اعتنا نہیں سمجھا، یا انہیں غیر ادبی سوالات میں اس طرح الجھا دیا کہ ادب اور غیر ادب کی تمیز ان سے لئے مشکل ہو گئی۔ اشتراکیت کے غرور بجا کے سبب اپنے طرز فکر اور طریق کار میں ان کا یقین اتنا پختہ تھا کہ انہوں نے مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے حدود اور نارسائیوں کا محاسبہ کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اس لئے ان کے نتائج اور نظریات سے نا آسودگی فزوں تر ہوتی گئی، مارکسی مفکر ادب سے ہر قسم کی سماجی اور سیاسی ذمہ داری کا مطالبہ کرتے رہے۔ اس کے حقیقی منصب کی طرف ان کا دھیان کم ہی گیا۔ نظریے سے وفاداری اور وفاداری کا بھی دو ٹوک اظہار ان کے نزدیک ادب اور ادیب کی حیثیت کا آخری پیمانہ بن گیا۔ اس روش کی ایک عبرت ناک مثال یہ واقعہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے عہد آغاز میں فینش پر اوسط سے بھی کم تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شعراء کو ترجیح دی گئی۔ (سردار جعفری ترقی پسند ادب) فروری 1933ء میں ایک مارکسی نقاد (گرینول ہکس) نے یہ اعلان کیا کہ ”ادب کو پروتاری طبقے کی رہنمائی کرنی ہوگی تاکہ طبقاتی جدوجہد میں وہ اپنے رول کو سمجھ سکے اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے ضروری ہوگا کہ:

1۔ برادر راست یا بالواسطہ طور پر (ادب میں) طبقاتی جدوجہد کے اثرات دکھائے جائیں۔

2۔ ادیب قاری کو یہ محسوس کرائے کہ زیر بیان آنے والی زندگیوں کے تجربے میں وہ خود شریک

ہے۔

3۔ ادیب کا نقطہ نظر یہ ہو کہ وہ پروتاری طبقے کا ہر اول بنے اور خود اس طبقے کا رکن ہو۔ (68)

اس نوع کے فارمولے سے جو ادب تیار کیا جائے گا اس میں ادبی معیاروں کی حیثیت منہی ہو جائے گی۔ یہ مقصدیت نہ صرف یہ کہ فن کے وقار کو صدمہ پہنچاتی ہے بلکہ تخلیقی عمل کے راستے جس مسدود کر دیتی ہے۔ ادیب کے ہاتھ میں دسے ہوئے قلم کو تلوار یا پرچم بنانے کا مطالبہ کرنا "ادب" اور جدیدیت دونوں کے ساتھ نا انصافی ہے۔ شعر و ادب سے جن مقاصد کا اظہار ہوتا ہے انہیں "سیاسی" نہیں اور انہیں مناسب نہیں کیوں کہ ہنگامی ضرورتوں کے تحت جس ادب کی تخلیق ہوئی اس میں ہیئت کی سطحیت اور پمفٹ بازی کا عیب پیدا ہو جانا ناگزیر ہے۔ ایسا ادب انسانی تجربے کی بددیہی اور اس تجربے کی "میں" المدت اثر انگیزی کا فنی اظہار کرنے سے قاصر رہے گا۔ اعلیٰ اور فنی تخلیق نے سے ہنگامی حالات کے بجائے ان حالات پر غور و فکر اور ان کے تجزیے میں توازن ضروری ہے تاکہ جذباتی اشتعال اور فنی اضطراب و اذیت کی لے قدرے دھیمی ہو جائے اور تخلیق کے جمالیاتی رنگ و خط کو سن نہ رہے۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ انقلاب کا "ادب" سیاسی اور صحافتی تحریریں ہوتی ہیں۔ فنی اظہار کی وہ اہمیتیں جو انقلاب کے شعور کو جذب کرنے کے بعد ہی تخلیقی بصیرت کے ساتھ وجود میں آتی ہیں، انقلاب کے ہنگامہ خیز دور کو پیچھے چھوڑ دیتی ہیں اور انسانی تجربے کا ایک دائمی نقش بن جاتی ہیں۔ مارکسی جمالیات کی بنیاد پر جس تصور فن کی اشاعت ہوئی، اس کی حیثیت سماجی فن سے زیادہ سماجی مذہب کی ہے جس کا پہلا اور آخری نصب العین ایک معینہ لائحہ عمل کے مطابق ایک طے شدہ معاشرتی اور سیاسی مقصد کے حصول کی راہ دکھانا تھا۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے ادب کو اخلاق کا نعم البدل بنانے کی کوشش کی وراثی تو بھی صرف اپنے مقاصد کا مطیع تصور کیا۔ لیکن سونٹیک نے صحیح کہا ہے کہ فن میں اخلاقی حسن انسان کے حسن ظاہری کی طرح انتہائی پائدار ہوتا ہے اور فنی یا ذہنی جمال کے استحکام کا کوئی مقابلہ نہیں کر سکتا۔ (69)

شاعر اور فن کار اخلاقی نہیں بلکہ جمالیاتی وجود کا مالک ہوتا ہے۔ فن اخلاق سے زیادہ باخلاق ہوتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے بظاہر ادب اور زندگی کے روابط کا ایک نظریہ پیش کیا ہے لیکن یہ روابط بالآخر سیاسی اور مروجہ اخلاقی حدود میں گم ہو جاتے ہیں۔ ٹامس مان نے جون، 1952ء میں "فن کار اور سماج" کے عنوان سے ایک تشریے میں کہا تھا کہ لفظ سماج میں بہر صورت ایک سیاسی تصور پنہاں ہوتا ہے کیوں کہ شاعر جب سماج کی تنقید کرتا ہے تو دانستہ یا نادانستہ طور پر کسی نہ کسی سیاسی موقف سے وابستہ ہو جاتا ہے اور پھر یہ وابستگی اسے اخلاق کے ایک محدود و مخصوص تصور سے منسلک کر دیتی ہے۔ مان نے یہ بھی کہا تھا کہ جمالیات کے دائرے میں شر (Evil) برا (Bad) نہیں ہوتا جب کہ انسانی معاشرے کے

جدیدیت اور نئی شاعری

تجربات کی دنیا میں برا اور بد معاش اور جھوٹا اور شرمزادف بن جاتے ہیں۔ اسی لئے ادب جیسے ہی سماجی بننا ہے شاعر ایک سماجی معلم اخلاق بن بیٹھتا ہے۔ (70) ایسی صورت میں فن کے مطالبات سے بے متناہی پیدا ہو جانا بھی فطری ہے اور صداقت کے کسی وسیع تصور تک رسائی بھی مشکل ہے۔ کسی بھی قسم کی سی دی کاٹی یا مذہبی جانبداری صداقت کے صرف اسی رنگ کو صداقت مانتی ہے جو اس کے خاکے میں کار آمد ہو سکے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے بھی مارکسزم سے اس کی فلسفیانہ آزادی الگ کر دی اور اسے ایک مخصوص سیاسی نظریے میں امیر کر لیا۔

اسی نظریے میں ماننے والے نے ایک اور معنی خیز بات کہی تھی کہ وہ کسی عقیدے میں نہ تو زیادہ یقین رکھتا ہے نہ کسی عقیدے سے وابستہ ہے تاہم ایک ایسے خیر میں اس کا اعتقاد بہت گہرا ہے جو عقیدے کے بغیر بھی قائم رہ سکے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ خیر تشکیک سے پیدا ہوا ہو۔ ہر عقیدے اور نظریے سے انکار کو نشانہ بن کر جدیدیت پر اکثر مارکسی حلقوں کی طرف سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ وہ ہر اخلاقی تصور اور قدر سے بیگانہ محض ہے۔ نئی شاعری ایک منفی رویہ ہے زندگی کی طرف۔ نئے شعرا جنسی اور اخلاقی بے راہ روی کے نقیب ہیں۔ جدیدیت شاعری میں اخلاق کو مصنوعی طریقے سے داخل کرنے کے خلاف یقینا ہے، اس لئے کہ شعر یا نظم کی عضوی وحدت اس نوع کے جبر سے نقصان اٹھانے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم پہلے مرض کر چکے ہیں، ادب اخلاق سے زیادہ با اخلاق شے ہے۔ مروجہ اخلاقی قدروں سے بے اطمینانی کا بنیادی سبب اس حقیقت کا اظہار ہے کہ یہ قدریں انسانی وجود کا فطری عنصر نہیں بن سکی ہیں اور ایک منافع معاشرے میں جو ہر قدم پر انسان اور انسانیت کی نفی کا مرتکب ہوتا ہے، ایک جھوٹا مقنع بن گئی ہیں۔ تشکیک جدیدیت ہی کی نہیں نئے انسان کے فکر و نظر کی بھی ایک اہم حقیقت ہے لیکن یہ ایک نئے ایمان کی جستجو ہے۔ اس جستجو کی ضرورت کا بالواسطہ اظہار بھی ہے۔ یہ ایک وسیلہ بھی ہے ذہن اور حواس کو متحرک رکھنے، اپنی انفرادیت کو زندہ رکھنے اور خوب سے خوب تر کی تلاش کا۔ مارکسی مفکر اشتراکی نظریے سے مکمل وفاداری چاہتے ہیں اور اس سلسلے میں کسی شک و شبہ کا دریچہ کھلا نہیں رکھنا چاہتے۔ اشتراکی حقیقت نگاری یہی تقاضہ شعر و ادب سے کرتی ہے کہ اس میں اشتراکیت پر غیر متزلزل ایمان کا واضح اظہار ہو۔ اس مسئلے پر مارکس سے رجوع کیا جائے تو ایک دوسری حقیقت ہاتھ آتی ہے۔ اپنی بیٹیوں لارا اور جینتی کے ساتھ ایک کھیل میں مارکس ان کے بعض واحد المرکز سوالات کے جواب میں جو کچھ کہتا تھا وہ ”اعترافات“ کے عنوان سے شائع ہو چکا ہے۔ ان سے تشکیک پر مارکس کے مستحکم ایمان کا انکشاف ہوتا ہے۔ ”اعترافات“ میں سے چند سوالات اور ان کے جواب حسب ذیل ہیں:

مرو میں تمہاری پسندیدہ صفت	قوت
عورت میں تمہاری پسندیدہ صفت	کنزوری
تمہاری اپنی بنیادی صفت	ایک وقت میں ایک مقصد
تمہارا مسرت کا تصور	جدوجہد
تمہارا بد حالی کا تصور	خامی
تمہارا پسندیدہ اصول	کوئی بھی شے جو انسانی ہے میرے لئے اجنبی نہیں
تمہاری پسندیدہ ضرب المثل	ہر شے پر شک کرو۔ (71)

اب کہ سائنس کا غرور بے جا ٹوٹ چکا ہے اور اضافیت کے نظریے نے زمان و مکان کی حیثیت بدل دی ہے، کسی بھی شے یا حقیقت یا قدر کو مطلق تصور کرنا ایک غیر عقلی رویے کا شکار ہونا ہے۔ شک کی گنجائش کسی نہ کسی سطح پر ہر اس حقیقت یا مظہر یا شے میں موجود ہوتی ہے جس میں تشکیک کا اظہار کیا جائے۔ لیکن اشتراکیت ایک معینہ نصب العین، نظریے اور معیار اور تصور اقدار میں تشکیک کو ہمیشہ سیاسی معنی پہناتی ہے اور اس کے پس پشت نئے انسان کے ذہنی مزاج اور نئے حالات کی پیچیدگیوں کی کسی حقیقت کا سرا نہیں ڈھونڈ پاتی۔ جدیدیت نے انسان کی پریشاں خیالی کا سبب گوئیوں اس کیفیت کو قرار دیتی ہے جو مختلف سمت اور مختلف المرکز عقاید، نظریات، حقائق اور وقایع کی دنیا میں اپنی راہ نہ پانے کا رد عمل ہے۔ کوئی بھی حقیقت جز ہر حقیقت میں تشکیک کی ایک دائم و قائم لہر کے، موجودہ نسبی زندگی کی متضاد و متصادم حقیقت کا شافی جواب نہیں دے سکی۔ اشتراکیت نے ہر سوال کا جواب مبہم کرنے کی قدرت کے دعوؤں میں ادب اور فن کے سوالات کو بھی اپنے زیرِ غفلت سمجھ لیا۔ اسی لئے ماریسی جمالیات تخلیقی تجربوں کی فنی تقویم کے برعکس، ان کے فکری مسائل پر بحث کو سب کچھ سمجھتی ہے اور اس بحث کا دائرہ بھی اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی تصورات کی حدود سے آگے نہیں پھیلتا۔ اشتراکیت کی سیاسی رجحانیت پسندی آزادانہ فکر کا احتساب اس لئے کرتی ہے کہ کہیں اس کا خاتمہ اشتراکی مقصد اور طریق کار ہی میں شک پر نہ ہو۔ نئی حیثیت ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی حقیقتوں کے شور میں عدم یقین کی ذہنی کیفیت سے عبارت ہے۔ بیسویں صدی کے تمام فلسفیوں نے اس عدم یقین کے اسباب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جدیدیت جن فلسفیانہ تصورات سے ذہنی ربط رکھتی ہے وہ سب کے سب اس عہد کے گم کردہ راہ انسان کی الجھنوں اور اس کی اندرونی پیکار اور عدم یقین کے باعث اس کی غیر محفوظیت کی تفہیم کے لئے مطابقت کی کوئی نہ کوئی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اسی لئے ان فلسفوں کو ایک حد تک ادبی فلسفے کہنا مناسب ہوگا۔

جدیدیت اور نئی شاعری

جدیدیت شاعری کو فلسفے یا مذہب کا نعم البدل نہیں سمجھتی تاہم اسے اس خلا کو پر کرنے کے ایک قوی الاثر مظہر کی شکل میں دیکھتی ہے جو منظم مذاہب اور نظریوں کی شکست و ریخت کے باعث پیدا ہوا ہے۔ تشکیک جدیدیت کا فلسفہ نہیں، نئے انسان کی ایک تجرباتی صداقت ہے۔ جدیدیت شاعری کو اس تشکیک کے زائیدہ غم انگیز احساس یا حزن آمیز آسودگی کا فنی اظہار بتاتی ہے اور اس اعتراف پر شرمندہ نہیں ہوتی کہ شاعری یا ادب یا فنون نے زندگی کے مادی تقاضوں کی تکمیل میں کوئی کامیابی حاصل نہیں کی، تاوقتہ کہ ان کی حدیں محافت اور سیاست سے نہ جا ملیں، اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب شعر و فن کے حقیقی منصب کو فراموش کر دیا جائے اور زندگی کی ادھوری (یعنی صرف مادی) صداقتوں کو پوری زندگی سمجھ لیا جائے۔

سارتر نے موجودہ عہد کے فن کار اور یساریت کو ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم بتایا ہے لیکن فکر سے بہت کر جب وہ شعر و ادب کے فنی اور تخلیقی مسائل کی طرف بڑھتا ہے تو بار بار اپنی تردید کرتا ہے۔ مثلاً یساریت میں اپنے ایتقان اور سماجی وجودیت پر اپنے غیر متزلزل ایمان کے باوجود وہ یہ بھی کہتا ہے کہ جو شخص مخصوص حقائق کا اظہار مخصوص سانچوں میں کرتا ہے ادیب کہلانے کا مستحق نہیں ہے۔ (72) یہی وجہ ہے کہ سارتر شاعری کو ترغیبی ادب یا وابستگی کے ادب کی شرطوں سے آزاد سمجھتا ہے کیوں کہ شاعری نہ تو مخصوص حقائق کی آمریت کو تسلیم کرتی ہے نہ مخصوص صیغہ اظہار (سانچوں) کی۔ سارتر کے ادبی تصورات کا جائزہ اس مقالے کے دوسرے باب میں لیا جا چکا ہے اس لئے فی الوقت اس کے فکری تناقضات سے سروکار نہیں۔ یہاں صرف اس اعادے کی ضرورت ہے کہ سارتر ترغیبی ادب کی تبلیغ کے باوصف شاعری کو تبلیغ و تمقین سے اس لئے گراں بار نہیں قرار دے سکا کہ بقول اس کے شاعر زبان کو "استعمال" کرنے سے انکار پر بھی قادر ہوتا ہے یعنی زبان کو وسیلہ بنانے کے بجائے مقصد بنا دیتا ہے۔ اپنی تخلیقی بصیرت کی رہبری میں کسی لفظ کو کسی بھی تاثر سے ہم کنار کر سکتا ہے اور سبز کو محض سبز نہیں سمجھتا۔

جدیدیت نے حقیقت پسندی کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ اس سے انحراف نہیں کیا۔ حقیقت سے انقطاع ادیب کو باہمی دانت کے اس مینار میں پہنچا دیتا ہے جہاں دنیا سے اس کے تمام رشتے ٹوٹ جاتے ہیں لیکن اشتراکی حقیقت نگاری حقیقت کا جو تصور پیش کرتی ہے اس میں مکمل آلودگی بقول کامیو دب کو سیاست کے زنداں میں ڈال دیتی ہے جہاں اس کی انفرادیت کا شجر سوکھ جاتا ہے اور رفتہ رفتہ ہوؤں میں بکھر جاتا ہے۔ (73) جدیدیت نے اسی لئے سریت اور مادیت کے درمیان اپنی راہ نکالی ہے جہاں وہ دونوں سے تعلق برقرار رکھ سکے۔ لیکن کسی ایک سے مغلوب نہ ہونے پائے۔ یہ فن کا راستہ ہے جس میں فن کار بیرونی حقیقت اور اپنی انفرادیت یا کائنات اور ذات کے باہمی توازن کو قائم رکھتا ہے۔

جدیدیت اور نئی شاعری

حقیقت کے اشتراک کی تصور کے ضمن میں یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ اشتراکیت حقیقت کو صورت حال یا موجودہ حقیقت (Being) سمجھنے کے بجائے اپنے پروگرام اور نصب العین کی روشنی میں محض ایک وجود پذیر حقیقت (Becoming) سے تعبیر کرتی ہے۔ اقدار کی ضرورت فی الاصل انسانی صورت حال یا عمل میں ہے نہ کہ ان ادوار میں جو انسان کی گرفت سے آزاد، مستقبل کی نگرانی میں پڑے ہوئے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے اشتراک کی حقیقت نگاری کو دیکھا جائے تو جدیدیت کی نئی حقیقت پسندی کے مقابلے میں اس کی حیثیت ایک مثال پرست نظریے کی ہو جاتی ہے۔

بیشتر صورتوں میں کسی نظریے میں مکمل ذہنی سپردگی ذہنی انفعالیات ہی کی ایک شکل بن جاتی ہے۔ یوتشکو کہتا ہے کہ اشتراک کی حقیقت نگاری اسی ادیب کی خالقانہ استعداد سے مطابقت رکھتی ہے جو سوشلزم، کمیونزم اور ہیومنزم کے تصورات کی مکمل حمایت کرتا ہے اور ان کی اشاعت میں مکمل حصہ لیتا ہے۔ (74) دراصل یہ مارکس کے اس نظریے کی بازگشت ہے کہ (فلسفیوں کے لئے) سوال دنیا کی تعبیر کا نہیں اس کو بدلنے کا ہے۔ مارکس نے جس سیاق و سباق میں یہ بات کہی تھی، اشتراک کی حقیقت نگاری کے مفسر اس کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں اور من و عنان اسے ادبی اور تخلیقی اظہار پر منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ اس معاملے میں ان کی انتہا پسندی اور خوش گمانی اس حد تک جا پہنچتی ہے کہ فنی اور جمالیاتی اصولوں کو ادبی مطالعے میں بروئے کار لائے بغیر وہ ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادب کی حلقہ بندی کر دیتے ہیں۔ جدیدیت فکری سطح پر گو کہ اشتراکیت سے اختلاف کے کئی پہلو رکھتی ہے، تاہم، چوں کہ اس کی بنیاد ادبی اقدار پر قائم ہے اس لئے جدیدیت ان ادیبوں کو بھی اپنے حلقے میں قبول کرنے پر آمادہ ہوتی ہے جو اس سے ذہنی مغایرت رکھتے ہیں۔ یوتشکو کو آواں گارد حلقوں میں جو مقبولیت حاصل ہے یا روس کے شعرا میں دور نے سنسکی، دنکوروف اور روائتی میخوؤں میں انتہائی ذاتی سبج کی شاعر و اشرار ولینا کی تخلیقی صلاحیتوں کا غیر ترقی پسند حلقوں میں اعتراف، اس حقیقت کا ضامن ہے کہ جدیدیت فکری اختلافات کو ادب کی تقویم کے معاملے میں پس پشت ڈال دیتی ہے۔ اردو کے جدید تر حلقوں میں فیض، اختر الایمان، محمد امجد اور دوسرے کئی وابستہ شاعروں کی پذیرائی جدیدیت کی اسی کشادہ قلبی کی مظہر ہے۔ ان شعرا کا فنی شعور اپنے نظریات اور ذہنی وفاداریوں کی سطح سے ارتقاع کا بھی پتہ دیتا ہے۔ جمالیاتی زاویہ، نظر سے جدیدیت اس شعور کا تقاضہ کرتی ہے جو اگر کسی مسلک کا پابند ہو بھی تو اپنے اظہار میں ان پابندیوں کو عبور کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ لیکن ترقی پسندی کی ادعائیت نے ایک عرصے تک اختر الایمان کو زیر عتاب رکھا اور اشتراک کی حقیقت نگاری کے بے لوج معیار سے فیض کی روگردانیوں کو نامطبوع گردانتی رہی۔ راولپنڈی سائز ش کیس کے

سے میں رفتاری سے بعد نیل سے فیض نے رضیہ جاو ظہیر نے نام ایب کا میں لکھا تھا

آپ کی فمائش پر بنے (جا، ظہیر) نے میری نئی اور "فضول" سی نظم
 کا آگے بڑھنا ہی ہے۔ میں نے منع لیا تھا کہ مت جیجنا۔ لہیں علی سرور جعفری
 دیکھ کر بھی تو مجھ پر سوال کا فتویٰ اچھا ہے گا۔ یوں بھی لوگ کہیں گے کہ ہمیں جیل
 میں بند کرنا چاہیے، جیل کی سہولتیں ہی بن جائیں گے لہذا اور اتنی باتیں رکھی ہیں۔
 بہ صورت آپ باتیں بناتے رہیں گے۔ ہمارا نیل میں اسے عاشقانہ شعر لکھنے کو دل
 چاہے گا تو ضرور لکھیں گے۔ (75)

ترقی پسندی کا "حالت" ہے۔ آج کل کی شاعرانہ رفتہ رفتہ ایک حقیقت نگاری کے مرکز
 سے دور ہوتے رہے۔ فراموشی سے یاد ہے میں ہندوئی نے اس بات کی شکایت کی کہ ترقی پسند حضرات نے
 اپنی "مناسبات" کی باتیں کہیں ہی نہ کی۔ یہ سب سب سے زیادہ ترقی پسندی سمجھتے تھے ہیں اور شاعری میں
 "عشق کا زمانہ" سے زیادہ ایک ناقابل معافی نادر ہے۔ خود ترقی پسندوں میں سجاد ظہیر اور ڈاکٹر
 عبد الحلیم نے اس پر سب سے اس اقتباس اور اب نو سیاسی حربے کے طور پر استعمال کرنے کی
 مذمت کی (سب، حیدر آباد، جون، جولائی 1956ء، اور ماحول، دہلی شمارہ نمبر 13/14) نسبتاً کم عمر شعرا میں
 ان کی ایک جوہر اپنی زندگی کے اوائل میں ترقی پسند تحریک سے فانی اور جذباتی قرب رکھتے تھے بدلتی ہوئی
 لفظ میں ترقی پسندی پر اپنا اعتماد قائم نہ رکھ سکے اور سب سے کٹ کر نئی صورت کے تسلط کے باعث
 ترقی پسندی سے منحرف ہوتے گئے۔ چند اقتباسات دیکھتے

1۔ ہندوستان میں مغربی حکومت کے قیام کے بعد جب نئی تعلیم اور نئی

تہذیب کا چہ چاہا تو ہمارے شاعروں نے تصوف، ادبام پرستی، مافوق الفطرت
 قوتوں پر یقین و عشق پیش کیا۔ زندگی اور دیوانگی کے تصورات سے کنارہ کشی اختیار کر
 کے تہذیب کے تصورات کو ختم دیا۔ وہ تصورات جن کا تعلق مادی زندگی کی فلاح و بہبود
 اور مادی مسائل کا حل تلاش کرنے سے تھا۔ حقیقت سے لے کر تقسیم ہند
 کے کچھ دنوں بعد تک ہمارے شعرا کے لئے یہ تصورات اور ان تصورات سے
 وابستہ مسلک یا نصب العین کا تصور اپنی سہارے کا کام دیتا رہا۔ ایک عقیدے کے
 ختم ہونے کے بعد انسانی ذہن کو جس اذیت اور کرب کا سامنا کرنا پڑتا ہے وہ اس

نسل کے حصے میں نہیں آیا، کیوں کہ ان کی جگہ ایسے عقیدوں نے لے لی تھی جنہیں شاعر اپنے گزشتہ عقاید کا نعم البدل سمجھ سکتا تھا۔ اس دور میں گزشتہ عقاید سے انحراف یا بغاوت نے خود اپنی جگہ ایک مسلک یا عقیدے کی جگہ لے لی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے۔ یہ شاعری عام طور پر بیانیہ، خطیبانہ اور پیامیہ ہے اور اس کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔ یہ شاعری یا تو متعین و تبیین کرتی ہے یا جذبات و احساسات کو بہ راہ راست اکساتی ہے، حب وطن، اتحاد، قومی آزادی، جمہوریت، اشتراکی سماج، نئی صبح، سرخ سویرا، بغاوت، تحریک، انقلاب اور اس طرح کے بہت نعرے اور نئے موضوع تھے اور ہمارا شاعر انہیں کے سہارے زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں کو بھیلتا یا ان کے بارے میں اپنے رد عمل کا اظہار کرتا تھا۔ (76)

2۔ اردو زبان کی بیشتر ترقی پسند شاعری خط مستقیم کی شاعری ہے اور طے شدہ نقطہ آغاز سے طے شدہ نقطہ انجام اور طے شدہ نتائج کی شاعری ہے اور ان طے شدہ نتائج کو پیش کرنا شاعروں کا شعری پروگرام ہے۔ فیض کی شاعری کی مقابلاً زیادہ اثر انگیزی اسی مفاہمت کا نتیجہ ہے جو فیض نے روحانی آویزش اور خط مستقیم کے درمیان قائم کر لی ہے

ترقی پسند نقطہ نظر کے نقادوں اور شاعروں کا خیال ہے (خاص طور پر سردار جعفری صاحب کا) کہ نیا شاعر بھی ترقی پسند شاعر سے مختلف نہیں ہے۔ اس کی نظم کا مواد بھی ترقی پسند شاعروں کی طرح پہلے سے طے شدہ ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اردو کے نئے شاعر اپنے خیالات ہر قسم کے مشکوک اور غیر مشکوک طریقوں سے مستعار لیتے ہیں۔ اس لئے اس حمام میں سب ننگے ہیں۔ یہ بات شاید عجیب ہے کہ ہم سب کے نتائج طے شدہ ہیں۔ لیکن ایک بنیادی فرق ہے۔ ترقی پسند شاعروں کے نتائج انفرادی طور پر اپنی اپنی سطح پر طے شدہ ہیں۔ اگر ان میں کچھ یکساں باتیں ہیں تو وہ ان کے لئے کسی انجمن یا کسی ادارے نے طے نہیں کی ہیں۔ ان خارجی عوامل کی دین ہیں جو ہم سب پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ (77)

جدیدیت اور نئی شاعری

دائرے میں محصور کر دینا ہے، خود ترقی پسندوں کے یہاں جو انسان کو ایک طے شدہ نظریے اور معینہ منطق کی روشنی میں دیکھتے ہیں، شاعری تک پہنچتے پہنچتے یہ منطق کئی ابعاد پر پھیل جاتی ہے اور انسانی معاشرے، مذہب، فن، تہذیب اور فرد سے اس کے رشتوں پر مبنی ہزار ہا سوالات سے مربوط ہو جاتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے اپنے سماجی، سیاسی اور اقتصادی نظریات کو شاعری میں سمونے کے لئے انسانی شعور، عمل اور جذبے کے تمام مظاہر سے ان کا تعلق قائم کرنے کی سعی کی تھی۔ سلیم احمد جب راشد اور میراجی کو ایک نئی رویت کا بانی اور نظم جدید کا موجد ("نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجی اور راشد نے نکالا۔" سلیم احمد) کہتے ہیں اور ساری توجہ اس بات پر صرف کر دیتے ہیں کہ میراجی نے کسری آدمی اور پورے آدمی کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھا اور کسری آدمی کی پیدائش کی مختلف صورتوں پر غور کیا۔ اور پھر اس پورے آدمی کی شناخت کا نشان صرف کسری آدمی کو بتاتے ہیں تو وہ نظم جدید کی صرف ایک جہت پر نظر ڈالتے ہیں اور میراجی یا راشد کی کلیت کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اسی لئے راشد نے بھی اپنی شاعری کی "غایت الغایات" تک سلیم احمد کی رسائی کا اعتراف کرتے ہوئے بھی، یہ وضاحت ضروری سمجھی تھی کہ وہ پورے آدمی کو صرف جنسی انسان سمجھتے ہیں جو "انسانی شخصیت کی سب دسمتوں پر حاوی، کامل ہم آہنگی سے بے بہرہ ہوتا ہے۔" (27)

اسٹیڈ نے "نئی شعریات" میں یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ رومانی تحریک نے شاعری کو دو مخالف تشویقات میں منقسم کر دیا تھا۔ اس تقسیم سے اس کا اشارہ شاعری کے مقبول عام اور خواص پسند معیاروں کے درمیانی فاصلے کی جانب ہے، جس میں گزشتہ صدی کی آخری دہائیوں میں مزید اضافہ ہو گیا تھا۔ اسٹیڈ کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے شعرا کا بنیادی مسئلہ اس فاصلے کو کم کرنا یا دو انتہاؤں میں مفاہمت پیدا کرنا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک، اس صدی کے ممتاز ترین شعرا نے انسانی وجود کو اس کے کلیت کے ساتھ فعل بنانے کی کوشش کی ہے۔ "یے فٹس کی اصطلاح" ہستی کی وحدت" یا "ایلیٹ کے الفاظ میں "غیر منقسم حسیت" کا مرکزی تصور جسم اور روح کی دوئی کو ختم کرنا اور شاعری کو پورے آدمی کا جالیاتی اظہار بنانا ہے۔ (28) دوسرے لفظ میں نئی شاعری "اوتا مونو" کے "ٹھوس آدمی" یا ایڈون میور کے "فطری آدمی" کی ترجمان ہے جس کے ساتھ وجود کی تمام دشمنیں، پیچیدگیاں اور تضادات وابستہ ہیں۔ نئی اور پرانی شاعری کا فرق مقبول عام اور خواص پسند رویوں کے فرق سے زیادہ فی الاصل پورے آدمی اور ادھورے آدمی کے اظہار کا فرق ہے۔ اقبال نے نئے انسان کی شخصیت کے تمام ابعاد پر نظر ڈالی۔ لیکن اپنا آئیڈیل اس انسان کو بنیاد جو حال میں موجود نہیں بلکہ حال کے انسان کی امکانی شکل ہے۔ اسی لئے ان کی وجودی

جدیدیت اور نئی شاعری

فکر جدیدیت کی وجودی فکر سے ایک منزل پر الگ ہو جاتی ہے اور حقائق کے بجائے خوابوں اور ممکنہ قیاسات کی نذر ہو جاتی ہے۔ انہوں نے حالی اور آزاد کی طرح چند تعصبات کی زنجیریں توڑیں تو نئے تحفظات پیدا کر لئے۔ ایک پست تر سطح پر ترقی پسند تحریک کا انداز نظر بھی یہی رہا۔ 1940ء میں حلقہء ارباب ذوق کا قیم ترقی پسند تحریک کی قطعیت زدگی اور تعصبات کے خلاف ایک ذہنی احتجاج کے طور پر عمل میں آیا اور اس نے ”ہستی کی وحدت“ یا ”غیر منقسم حسیّت“ کے ذہکارانہ انکشاف کو اپنا اعلان نامہ بنایا۔ حلقے کے شعرا اس انسان کو، جو صرف قومی یا معاشرتی یا مذہبی یا سیاسی یا اخلاقی اقدار کی عبادت تھا، ٹھوس انسان سے ہٹکار کرنا چاہتے تھے۔ راشد اور میراجی کو اس حلقے کے شعور اور احساس کے سب سے قوی الاثر ترجمانوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اسی لئے ترقی پسندوں کی تعریف و تثنیج کا ہدف بھی سب سے زیادہ راشد اور میراجی ہی بنے۔ سردار جعفری نے حلقہء ارباب ذوق کی تمام مساعی کو ہیئت پرستی، ابہام پرستی اور جنس پرستی تک محدود قرار دے دیا۔ ان کا خیال ہے کہ اس حلقے کے لکھنے والے ایک گندی اور بھول رومانیت کے شکار تھے ”اور فرائڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی آغوش میں ڈوب کر تمام سماجی ذمہ داریوں سے بے نیاز ہو گئے تھے۔“ (29) اس سلسلے میں سردار جعفری نے یہ عجیب و غریب نظریہ بھی پیش کیا ہے کہ حلقہء ارباب ذوق کا قیام چونکہ پنجاب میں عمل میں آیا تھا اور پنجاب میں اردو صرف درمیانی طبقے کی علمی زبان ہے اور عوام سے اس کا رشتہ وسیع نہیں، اس لئے حلقے کے شعرا آسانی سے یورپ کے انحطاط کا شکار ہو گئے۔ سردار جعفری نے اس حقیقت کو قطعاً نظر انداز کر دیا ہے کہ ترقی پسند تحریک کی پذیرائی سب سے پہلے پنجاب ہی میں ہوئی، نیز اقبال اور فیض جن کی شاعری کو سردار جعفری ”عوام کی آرزوؤں اور خوابوں اور سرگرمیوں“ سے الگ نہیں کرتے، اس کی پوری تشکیل پنجاب ہی میں ہوئی تھی۔ حلقے کے بعض شعرا نے چونکہ سماجی اخلاق کے مروجہ معیاروں سے انحراف کیا اور شاعری میں جنسی حجابات کو دور کرنے کی سعی کی، اس لئے سردار جعفری انہیں فرائڈ کا قاتل سمجھتے ہیں۔ ان میں سے چند نے مذہبی فکر یا انسان کے جذباتی اور نفسیاتی مطالبات کی روشنی میں ایک نئی مذہبیت کو (جوئی الاصل صنعتی معاشرے کی بے دریغ، دیت پرستی کے خلاف ایک ذہنی رد عمل تھی) اپنے تجربوں کی اساس بنایا، اس لئے سردار جعفری نے ان کے رشتے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مسیحی وجودیت سے جوڑ دیئے، اور مذہب کی اس آفاقی اپیل کو نظر انداز کر دیا جو بیسویں صدی کے شعر و ادب میں جدیدیت کے ایک نمایاں مظہر کا سبب بنی۔

سلیم احمد اور سردار جعفری دونوں میں فرق تقویم اور رویے کا ہے۔ سلیم احمد نے نئی شاعری کے پورے آدمی کو نیکی اور بدی کے سطحی معیاروں سے آزاد ہو کر دیکھا۔ سردار جعفری نے ادبی شرائط اور اقدار

جدیدیت اور نئی شاعری

سے میرے نیا سوچ، ایک کارویہ اثباتی اور دروازہ بند۔ دوسرے کا مخفی اور معاندانہ، لیکن طریق کار سے اعتبار سے دونوں ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ دونوں نے نئے شدہ مفروضات کے ساتھ راشد اور میراجی کے تخلیقی عمل کی بنیاد پر مرانترہ احاطہ لیا ہے۔ حلقہء اربابِ باوقی کے مقاصد اور سرگرمیاں ادب کو انسانی شخصیت سے یہ معنی خیز تجربے کا مخزن بنانے پر مرکوز تھیں۔ اس لئے اس حلقے کی نشستوں میں مباحث اور گفتگو کا دائرہ کسی مخصوص زمین موضوع تک محدود نہیں ہوتا تھا اور یہ کوشش کی جاتی تھی کہ ادب کو غیر ادبی مقاصد سے الگ کر کے ایک مقصود بالذات مظہر کے طور پر دیکھا جائے۔ ادبی تنقید میں سب ہاں اور آراء کی روایت کا احترام بھی حلقے کی ساقی کا مہمانِ منت ہے۔ مجید سہاب کی بنا پر یہ آزادی ترقی پسند انہوں کو حاصل نہیں تھی۔ اس حلقے کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ اس نے ادب کو سیاسی اور اخلاقی آمریت سے نجات دلائی اور بقول راشد "ادیبوں اور شاعروں کو ان غیر ادبی گروہوں کے غلبے سے چھڑا دیا۔" بوقاری نے عام انسانی ضروریوں سے فائدہ اٹھا کر اسے اپنے مخصوص یا سیاسی نظریات کا غلام بنایا چاہتے (تھے)۔ (30) البتہ عمل کے مقابلے میں رد عمل کی لے چونکہ بالعموم زیادہ اونچی ہوتی ہے اس لئے حلقے کے بعض شعرا کی انہی پسندی نے تجربے کی ندرت اور نئے صوتی اور لسانی سانچوں کی تلاش کے نام پر، شعری اظہار سے ایسے پیر بھی تراشے جو بظاہر ہر قسم کی شعری اور شعوری تنظیم و تہذیب سے بے گانہ لگھائی دیتے ہیں۔ ایسی تخلیقات پر بودیہ کی یہ بات صادق آتی ہے کہ حیثیت سے غیر معتدل محبت بھی نیک اور غیر متوقع بد نظمیوں کا راہِ ہدایتی ہے۔

تیسویں صدی کے اردو شعرا میں میراجی پہلے شخص تھے جنہیں فرانڈ کے نظریات اور تحصیل نفسی کے طریق کار کا کم از کم اتنا علم حاصل تھا کہ وہ ان کی روشنی میں شعری اظہار کے بعض عنصر کی تعبیر و تفسیر کر سکتے تھے۔ "اس نظم میں" میں بیشتر تخلیقات کا تجربہ یہی اسی طریق کار کی مدد سے کیا گیا ہے۔ میراجی قدیم ہندو فلسفے کا مخصوص سائنس سے ایک جذباتی رابطہ رکھتے تھے۔ اس لئے زندگی کی طرٹ شاعری میں بھی انہوں نے سماجی اضمحانات سے رہائی پانے کی کوشش کی اور جنسی حجابات کا تسلط قبول نہیں کیا۔ لیکن ان کی شاعری صرف جنسی جذبے کی عکاسی نہیں ہے۔ وہ زندگی کی وحشت اور بوقلمونی کا گہرا شعور رکھتے تھے، اور انسانی وجود کے تپنے میں اس کے زمانی اور لازمانی مسائل پر نظر ڈال سکتے تھے۔ اشیاء، مظاہر اور موجودات کے لئے ان کا دلہانہ جذبہ عبودیت اور اخلاص، زندگی سے ان کی گہری رفاقت اور قرب کا شاہد ہے۔ انہوں نے ذات اور کائنات کو صوتی کی نگاہ سے دیکھا اور عاشق کی طرح اس سے محبت کی۔ حال کی طرح ماضی کو بھی زندہ اور موجود حقیقت کے طور پر محسوس کیا اور تاریخ و تہذیب کے ان ادوار سے ایک وجدانی

جدیدیت اور نئی شاعری

رشتہ جوڑنے کی سعی کی جو زماں کی میکا کی تقسیم کے سبب اب داستان کہتے بن چکے ہیں۔ اس طرح انہوں نے ایک طرف شعوری سطح پر اپنے اجتماعی لاشعور کو زندہ رکھا اور دوسری طرف اپنی انفرادی ان کا اثبات کیا۔ میراجی کی دروں بینی کی بنیاد پر انہیں گرد و پیش کی دنیا سے بے خبری یا لاتعلقی کا قصور وار ٹھہراتے وقت یہ بات بالعموم نظر انداز کر دی جاتی ہے کہ زمانے سے بہت زیادہ واقف ہوئے بغیر بھی اس کا شعور ممکن ہے۔ میراجی اپنی خود نگری کے باوجود اپنے عہد کی جذباتی فضا اور مسائل سے آگاہ تھے اور ان سے تہذیبی اور مادی اسباب کا محاکمہ کر سکتے تھے۔ لیکن انہوں نے ہر سچائی کے ادراک میں اس سے اپنے تخلیقی وجود کے فاصلے کو برقرار رکھا، شاید اسی لئے اپنے تمام معاصرین میں ادبی محاسن کی شناسیت و تجزیہ کا وہ سب سے بہتر سلیقہ رکھتے تھے، اس حقیقت کا اعتراف ان حلقوں میں بھی کیا گیا جو میراجی کو اپنے نظریات سے بیگانہ ہی نہیں ان کا دشمن بھی سمجھتے تھے۔ مثلاً سجاد ظہیر کے الفاظ ہیں:-

اکثر موقعوں پر ان کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور چچی تلی ہوئی ہوتی تھی۔ ان میں اچھے اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اسی مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میراجی کا تنقیدی نقطہ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور واقع معلوم ہوتا تھا۔ (31)

فیض نے "مشرق و مغرب کے نئے" کے سلسلہ مضامین پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان مضامین میں میراجی نے "تنقیدی جانچ پرکھ کے لئے جذب و وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے۔" اور مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تفسیر، تفہیم اور تنقید میں وہ خالص عقلی اور شعوری دلائل و شواہد سے کام لیتے ہیں۔" (32) ان الفاظ سے گمان یہ ہوتا ہے کہ جذب اور وجدان شعور اور عقل کی ضد ہیں، جبکہ میراجی کے سلسلے میں ان کی نظم کو سامنے رکھا جائے یا نثر کو، بنیادی حیثیت اس حقیقت کو حاصل ہے کہ انہوں نے شعور کو جذبے اور وجدان کی سطح پر دیکھا۔ نقطہ کی طرح میراجی بھی اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنی تحریر میں عیاں ہوئے ہیں اور ان کی تحریروں میں فکر اور جذبے کی حدیں باہم دگر اس طرح مدغم ہو گئی ہیں کہ ان میں کسی امتیاز کا پتہ چلنا دشوار ہے۔ جذبہ فکر کی اس آمیزش نے میراجی کے تخلیقی اظہار کی ہر سطح پر توازن اور تفکر کا آہنگ قائم رکھا ہے، ایسا تفکر جو دھیان کی مسلسل اور آہستہ خرام لہروں سے مماثل ہے، جس میں شدت کے باوجود سکون کا اور تحرک کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ میراجی کی انتہائی پیچیدہ تنقید اور

اس سے بھی زیادہ پیچیدہ تخلیقی تفاعل اور اس کے نتائج کو ان کی عملی زندگی کے چند بے حجاب مظاہر کی بنیاد پر دونوں کتب فیصلوں کی نذر کر دیا گیا۔

میراجی نے احساس، اظہار اور فکر، ہر زاویے سے نئی شاعری کے فروغ کی راہ ہموار کی۔ وہ طبع انیسویں صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح زندگی کی طرف ایک متصوفانہ رویہ رکھتے تھے۔ لیکن اس صوفیت نے ان کی ارضیت کو مجروح کرنے کے بجائے اس میں مزید شدت پیدا کر دی۔ بودیہ اور مدرستے سے قطع نظر، پورا لائٹس یا چنڈی داس اور امرت پراں کے مضامین دراصل خود میراجی کی ذات کا اظہار ہیں یا ان آئینوں کی مثال ہیں جن میں اپنی تلاش کا سفر کرتے ہوئے میراجی نے اپنے ہی سائے رزاں دیکھے تھے۔ بودیہ کا ذکر کرتے ہوئے جب میراجی نے یہ کہا تھا کہ "(بودیہ نے) تاریکی ہی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی؟ اگرچہ جواباً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُجالے کا احساس صرف تاریکی ہی میں ہو سکتا ہے۔ موجودہ اردو شعرا میں سے کم از کم ایک دو شاعر ایسے ہیں جو اپنی شاعری کے حقیقت پر ستانہ مواد کے لئے اپنی ذاتی زندگی کی طرف رجوع کرتے ہیں" تو میراجی کا اشارہ غالباً اپنی ہی طرف تھا۔ میراجی کی اپنی ایک روایت (جو غلط فہمی پر مبنی تھی) کے مطابق 1841ء میں بودیہ نے بنگال کا سفر کیا تھا۔ اس کی شاعری میں سانولے سلونے حسن کے خواتر تذکرے اور اس حسن کے وسیلے سے ایک مابعد طبیعیاتی تجربے کا ادراک میراجی کی مشقیہ زندگی اور تجربے کے جغرافیائی اور طبیعی پس منظر کے علاوہ، (میراجی کے سانولے حسن کی وساطت سے) کرشن بھگتی تک میراجی کی رسائی کے عمل سے بھی مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی زمین ہی سے نذر کر آسمان تک یا پیکر کے حوالے سے تجربہ تک پہنچے تھے، جسے علامتی تبدل کے ذریعے انہوں نے دوبارہ ایک نئی حقیقت میں منتقل کر دیا۔ اسی لئے میراجی تصور میں بھی اتنی ہی کشش محسوس کرتے ہیں جتنی کہ حقیقت میں۔ چنڈی داس پر اپنے مضمون میں انہوں نے لکھا تھا کہ:-

آج تک انسانی زندگی تخیل ہی کے ماتحت ارتقائی منازل طے کرتی آرہی ہے۔ اور ہر ملک کے تخیل کا سب سے پہلا گہرا اور وسیع نقش اس ملک کی دیو مارت ہے۔ دنیا کے اکثر ممالک بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی دیو مالا کے بندھنوں سے کم و بیش رہائی پاتے گئے اور تہذیب کی ترقی انہیں تصورات کی پوجا سے بٹا کر مادیت کی طرف لاتی گئی۔ لیکن ہندوستان، اپنی روایتی ست رفتار اور حکایت پرستی کے ساتھ، اس سلسلے میں بھی اب تک اپنے ابتدائی تخیل ہی کا قیدی ہے۔ مابعد الطبیعیات سے اس کا شغف آج بھی ظاہر ہے۔ آج

بھی اس کے خاکی اس قدیم جنت کے تصور ہی کے بل پر زندگی گزار رہے ہیں جسے ان کے ذہنوں نے صدیوں پہلے اختراع کیا تھا۔ (33)

میراجی نے جسم اور روح کے جوگ یا جسم کو روح بنا کر اس کی عبادت کرنے کا اکر بار بار یہ ہے۔ یہ دراصل جسمیت کو زیادہ بامعنی اور عمیق بنانے کا عمل ہے۔ اس طرز فکر کو عام طور پر میراجی کی ماورائیت یا ہندو فلسفے سے ان کی گہری شیفتگی تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ طارے پر مضمون میں میراجی نے اس کے حوالے سے ایک معنی خیز جملہ نقل کیا ہے کہ ”وہ خواب اور حقیقت کو ایک دوسرے میں اس طرح آمیز کر دینا چاہتا تھا کہ دونوں کے مابین فرق باقی نہ رہے۔“ (34) طارے کی ذہنی الجھن کا مرزئی نقطہ مشہود اور مجرد حقائق کی کشمکش تھی۔ اس الجھن کو دور کرنے کے لئے اس نے خواب کو بھی حقیقت ہی کی ایک شکل کے طور پر تسلیم کر لیا۔ اس کی رمزیت اور تخیل پرستی کا اصل سبب یہی ہے کہ مجرد حقیقتیں دونوں سانی پیکروں میں منتقل نہیں ہو سکتی تھیں جب کہ اشارے سوئے ہوئے خوابوں کو بھی جگا سکتے تھے اور یک ٹھوس تجربے کی طرح انہیں برتنے پر قادر تھے۔ طارے کی طرح میراجی نے بھی اس طرز احساس سے ایک شعری اصول وضع کیا ہے جسے ان کے تخلیقی اظہار کا دستور العمل سمجھنا چاہئے۔ نفسیاتی تحلیل کے مطالعے سے میراجی پر یہ بھید کھلا تھا کہ ”علامت و اشارت خیال کی سب سے بڑھ کر آپ روپی صورت ہے“ اور ”دن اور رات کے (نیند اور بیداری کے) خوابوں میں علامت، اشارات اور استعارے کی زبان ایک ایسا بے ساختہ ذریعہ، اظہار ہے جو احساسات پر کسی قسم کے بندھن نہیں ڈالت۔“ (35) خیال پر ارتکاز کے ذریعہ میراجی منظم حقیقتوں کے خلاف ہچکانہ بغاوت، یا فراڈ کی اصطلاح میں حقیقتوں سے ”بے معنی مذاق“ نہیں کرنا چاہتے تھے۔ ہرچے فنکار کی طرح وہ جانتے تھے کہ فن حقیقت کی مشہود شکلوں کا عکس محض نہیں ہوتا۔ فنکار اپنے انفرادی رویے کی روشنی میں گرد و پیش کی دنیا کو پھر سے خلق کرتا ہے۔ اس تخلیق کا وسیلہ اگر مروجہ اصطلاحیں یا الفاظ بنائے جائیں تو حقیقتیں اجاگر ہونے کے بجائے مسخ ہو جاتی ہیں۔ بقول فرانز الیکزینڈر، الفاظ مستعمل ہونے کے بعد، اپنی مرضی کے مطابق معنی کی تریل کرتے ہیں یعنی اپنے مروجہ انسلاکات کے تابع ہو جاتے ہیں (36) میراجی نے خیال کو چونکہ حقیقت کی وسیع تر امکانی صورتوں میں دیکھا تھا اس لئے ان کے انکشاف میں بھی وہ مروجہ صیغہ اظہار کی نارسائیوں سے باخبر تھے۔ زنگ خوردہ لسانی سانچوں کی اطاعت سے انکار، جس نے اردو کی شعری روایت کو نئے اسباب سے روشن کر دیا، فی الواقع میراجی کے اسی تصور سے مربوط ہے جسے وہ جسم اور روح کے جوگ یا حقیقت اور خواب و خیال کے ادغام باہمی سے تعبیر کرتے تھے۔ نتیجتاً جسم صرف جسم نہیں رہ جاتا اور روح صرف روح

جدیدیت اور نئی شاعری

نہیں رہ جاتی۔ میراجی کے نزدیک یہ صوفی یا ہیراگی کا تجربہ تھا جس کی دنیا مظاہر کی دنیا سے الگ یعنی ارض خاک کی آلودگیوں سے آزاد بھی ہوتی ہے لیکن آسمان کی طرح صاف اور منزہ بھی نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں اس دنیا کی زبان و بیان اور تصورات و استعارات کو، اس دنیا میں رہتے ہوئے بھی وہ ایک ”رومانی نڈست کا لباس“ پہناتا ہے اور ”ان کیفیات کا اظہار کرتا ہے جن کے بیان کے لئے حقیقتاً اس دنیا کی زبان میں الفاظ میسر ہی نہیں آتے۔“ یعنی الفاظ اپنے مستعمل مفہوم کے دائرے سے نکل جاتے ہیں اور ایسے تلامذات کو راہ دیتے ہیں جن کی بنیاد خیال کی آزادی پر ہوتی ہے۔

ٹرینٹ نے ”فن اور نیوراتیو“ کے باہمی رشتے پر بحث کرتے ہوئے چارلس لمب کے اس تصور کی طرف اشارہ کیا ہے کہ تخیل کا عمل دیوانگی کا عمل نہیں ہوتا۔ (37) اس کے برعکس، گزشتہ کئی برسوں میں فن اور ذہنی بیماریوں کے تعلق پر اتنا زور دیا گیا کہ بعض حلقوں میں فن کی تخلیق کے لئے مصنوعی طریقے سے ذہنی عدم توازن اور اختلال کی کوششیں پیدا کرنے کی دباہام ہوئی۔ میراجی نے حقیقت کی استدلالی سطح سے تقدت اور خیال و خواب یا موبہوم شکلوں کی حقیقت اور تخیلی منطق کی بنیاد پر خالص شاعری کا تصور پیش کیا تو ان پر نیوراتیو اور دیوانگی کے الزامات کی یورش ہونے لگی، اور تخلیقی عمل کی اس بنیادی شرط کو نظر انداز کر دیا گیا کہ خاص تخیل کی قسم کا کوئی تجربہ انسان کے دائرہ امکان میں شامل ہی نہیں۔ میراجی کے تنقیدی مضامین بالخصوص ”مشرق و مغرب کے نغمے“ میں عامتی شاعری کے حوالے سے ان کی تمام بھٹکیں دراصل ان کی اپنی شاعری کا جواز ہیں۔ فیض کے ان الفاظ میں کہ میراجی نے تنقیدی مطالعے میں ”عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے“ یہ ترسیم ضروری ہے کہ شعور شاعر کا اختیاری عمل نہیں بلکہ اس کی مجبوری ہے۔ میراجی نے نیم شعوری یا لا شعوری تجربوں کی بازیافت شعور ہی کی مدد سے کی ہے۔ لیکن شعور کو انہوں نے نثری استدلال کے سامنے سرنگوں نہیں ہونے دیا۔ ان کے بظاہر مجنونا نہ یا مجذوبانہ تجربے ان کی ذہنی زرخیزی کے زائیدہ تھے۔ لیکن ان تجربوں کی پیچیدگی ایلپٹ کے اس معروف قول کی خود ساختہ شہادت نہیں تھی کہ جدید عہد کی زندگی پیچیدہ ہے اس لئے شاعری بھی پیچیدہ ہو گئی۔ میراجی کی پیچیدگی انسانی وجود کی ان گتھیوں کا پتہ دیتی ہے جو ازل سے اس کے ساتھ لگی ہوئی ہیں، علی الخصوص دیر مشرق کی پراسرار روایتوں، رسوم، عقاید اور دیو مالا میں گھرے ہوئے انسان کی پیچیدہ گیاں۔ ناصر کاظمی کے لفظوں میں :-

میراجی جب دیو مالا کا ذکر کرتا تھا تو اس کے پیش نظر پرانے ہندوستان

کی پوری دیو مالا ہوتی تھی۔ یونانی دیو مالا پر رابرٹ گریوز کی کتاب پڑھ کر تو دیو

ملا کا عاشق نہیں ہوا تھا۔ اور ایلٹ کی نظم ویسٹ لینڈ اس نے بھی پڑھی تھی مگر اس کی جزیں اپنی زمین کی روایت میں تھیں۔ (38)

میراجی کی خیال پرستی ان کے ارضی ماحول اور تہذیبی ورثے سے وابستگی ہی کا ایک روپ ہے۔ یہ ورثہ میراجی کے لئے کتب خانوں اور عجائب گروں میں محصور تاریخ کے بجائے ایک زندہ روایت ہے۔ ایک فعال حقیقت کی مثال تھا۔ چنانچہ خیال کی مدد سے انہوں نے ماضی کی حقیقت کو بھی حال کا تجربہ بنانے کی سعی کی اور بجائے خود خیال کو ایک شے کی طرح محسوس کیا۔ ”اس نظم میں“ کے اپنے میں میراجی نے لکھا تھا کہ ”خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں انرہیسی کو، قدم“ نے پڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے۔“ (39) اس کا مطلب یہ ہوا کہ خیال پرستی، واقعہ نگاری یا حقیقت پسندی کی ضد نہیں بلکہ اس کی توسیع ہے۔ ایک اور اقتباس یوں ہے

جب سے یہ دنیا بنی ہے اجالے اور اندھیرے کی شمش جاری ہے۔
شاید ہم حال کے اجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھتے بغیر
ہمیں اطمینان بھی نہیں ہوتا۔ اس لئے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک لمحہ
مرئی ہستی کو جاننے کی جستجو کرتے ہیں۔ (40)

یعنی ہستی میراجی کے لئے ایک غیر مرنی تجربہ بھی تھی اور ماضی، حال اور مستقبل (مستقبل نسبتاً دھندلی سطح پر) ”مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے“ (میراجی) ایک فرمان موجود (اہدی حال) یا غیر منقسم وحدت جس میں ان کے حدود فاصل ایک دوسرے میں گنڈ ہو گئے تھے۔ ماضی اعتبار سے حقیقت صرف حال ہے۔ ماضی اور مستقبل تصور۔ میراجی نے اس حقیقت کی حدیں وسیع کر کے لئے جذباتی اور وجدانی اشتہاد کے ذریعے تصور کو بھی علامتی تبدیل کے وسیلے سے حقیقت ہی کا پیڑ بنادیا۔ اس مسئلے کو سمجھنے کے لئے پکاسو کے فنی طریق کار پر نظر ڈالی جائے تو حقیقت اور تصور کی وحدت میں ایک بنیادی وحدت کا نشان بآسانی دیکھا جاسکتا ہے۔ پکاسو نے ایک آرٹ میگزین ”مدیر“ ”نیشنل“ دوران کہا تھا کہ:

جب میں کوئی تصویر پینٹ کرتا ہوں تو اس حقیقت سے متعلق رہتا ہوں
کہ اس میں دو اشخاص کبھی میرے لئے موجود تھے۔ پھر وہ میرے لئے موجود نہیں
رہ جاتے۔ ان اشخاص کا ادراک مجھے ابتدائی تحریک عطا کرتا ہے۔ پھر دھیرے

حیرے ان کی شکلیں گم نہ ہونے لگتی ہیں۔ وہ میرے لئے (حقیقت نہیں رہ جاتے) افسانہ بن جاتے ہیں۔ پھر وہ یکسر غائب ہو جاتے ہیں یا یوں کہا جائے کہ مختلف قسم کے مسائل میں منتقل ہو جاتے ہیں، یہاں تک کہ وہ میرے لئے دو اشخاص نہیں رہ جاتے، بلکہ بیسیوں اور رنگوں میں ڈھل جاتے ہیں ایسی ہیئتیں اور رنگ جو ان تبدیلیوں کے بعد بھی دو اشخاص کا تجربہ عطا کرتے ہیں۔ اور ان کی زندگی کی لرزشوں کو محفوظ رکھتے ہیں۔ (41)

فنی اظہار کا عمل تجزیہ کی ہو یا تجسسی اس کا آغاز ہمیشہ کسی شے سے ہوتا ہے اور حقیقت کے نشانات کوئی جہتوں سے متعارف کرانے کا عمل بعد میں آتا ہے۔ اس اعتبار سے خالص شاعری یا خالص فن کا تصور بے معنی ہے۔ میرا جی کے شعری طریق کار کی نوعیت کو سمجھنے کے لئے اس بنیادی صداقت کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

ہندوستان سے میرا جی کا ذہنی رشتہ ان کے انفرادی میاں طبع کی مشرقیت سے قطع نظر، ان کی عصری "جہتی" کا زہد بھی تھا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے میرا جی کا پورا تخلیقی اور فکری سفر تلاش ذات کا سفر تھا۔ انہوں نے فرانسیسی اشاریت پسندوں میں بھی مشرقیت کی وہی روح جلوہ گر دیکھی جو ان کے اپنے وجود کی حاکم تھی۔ اس لئے ان پر یہ اعتراض کہ "یورپ کے انحطاط" کا شکار وہ مغربی شاعری کی نقیوں کے باعث ہوئے تھے، بے بنیاد ہے۔ تلاش ذات کے سفر میں میرا جی کو دیا جاتی کے گیتوں اور مرثیہ چندی داس کی شاعری سے لے کر یونان کی سینیو، روس کے ہٹلر، امریکہ کے آپا اور ڈیٹن، چین کے آئی، انکھٹان کے یارنس اور فرانس کے بودلیئر اور ملارے یا جرمنی کے ہائنے تک، سب میں اپنی ہی الجھنوں اور "زہد" کا عکس نظر آیا اور اس لمبی مسافت کو طے کرنے کے بعد جذبہ فکر کی متنوع منزلوں سے گزر کر، وہ دوبارہ اپنے آپ تک ہی واپس آئے۔ اس سے صرف اس حقیقت کا اظہار نہیں ہوتا کہ مشرقیت تہذیب کے ایک حاکم تصور کی حیثیت سے ارض مشرق ہی کی میراث نہیں رہ گئی تھی اور فی الواقع انسانی وجود میں اس جہت کا اشارہ یہ تھی جو کاروباری تعقل سے نا آسودگی کے باعث ہر سوچنے والے (تخلیقی سطح پر) کی شخصیت سے منسلک ہوتی ہے، بلکہ یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کے عالمگیر روحانی اور ہستی اندازہ سب نے ہندوستان یا مشرق کے پسماندہ ممالک کو بالآخر ان سوالات کا حل ڈھونڈنے یا ان کی ناگزیریت کو تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا جو جدید تہذیب کی دوز میں مشرق سے بہت آگے نظر آنے والے مغربی ممالک کو پہلے ہی سے درپیش تھے۔ البتہ ان سوالات میں شدت بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور

معاشرتی حالات، نیز مادہ پرستی میں غلو کے سبب سے پیدا ہوئی۔ ان سوالات کی طرف میراجی کا رویہ بڑی حد تک متصوفانہ ہے اور ان کے منفرد ثقافتی تصور نیز نظام جذبات سے ”شروط“ اپنی کتاب ”گیت ہی گیت“ کے دیباچے میں میراجی نے خود کو اس نادان بچے کی شکل میں دیکھا تھا جو زندگی کی جوئے رواں کے ساحل پر کھڑا اپنے تجزیوں کی کشتیاں یکے بعد دیگرے بہتے ہوئے پانی کے سپرد کرتا جاتا ہے اور ہر کشتی سے قرار موجوں پر اپنی چھب دکھا کر دھیرے دھیرے دور ہوتی جاتی ہے۔ پایان کا ہر تجربہ فراموش کاری کی دھند میں ڈوبتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میراجی ”ہست“ اور ”نیست“ کے مابین اشتراک کی ایک رویوں نکال لیتے ہیں کہ نیست کے آگے بھی کچھ نہیں، جس طرح هست کے آگے کچھ نہیں ہے۔ یادیں ہست اور نیست کی اسی محدودیت کو مغلوب کرنے کا ذریعہ ہیں۔ (42) اس طرح ساحل سے زندگی کے طلسم و تماثیے کا نظارہ کرنے والا نادان بچہ ایک خود آگاہ مجذوب بن جاتا ہے۔ یہ نادانی اس کی معصومیت کا دوسرا نام ہے جو مادی دنیا کی آلودگیوں اور ترغیبات کے باوجود اس کے وجود کی طہارت کو نقصان نہیں پہنچنے دیتی اور وہ ہستی کی نیستی اور نیستی کی ہستی میں مماثلت کا ایک پہلو نکال کر ان کے نشاط اور اذیت، دونوں کے ہار کو کم کر لیتا ہے۔

میراجی نسل آریہ تھے۔ تخلیقی اظہار میں رنگ و نسل کے کسی خاص حلقے سے وابستگی کوئی معنی نہیں رکھتی لیکن میراجی نے اپنے نسلی رشتے کو اپنی تخلیقی شخصیت کی قوت متحرک کے طور پر دیکھا اور اس بات کی شعوری کوشش کی کہ ان کی شاعری کے مشرقی اور متصوفانہ عناصر کو اس رشتے سے منسوب کر کے ماضی و حال کی وحدت کے تناظر میں سمجھا جائے۔ آریوں کی آوارہ خرابی، ناصبوری اور فراز سے نشیب کی طرف یا مادرائیت سے ارضیت کی جانب تحریک اور ارضیت میں الوہیت کے نشانات کی دریافت میراجی کے نئے محض تاریخی واقعات کی دستاویز نہیں۔ انہوں نے ان واقعات کے پردے میں اپنی فکری ترکیب کے نئی معنی خیز پہلوؤں کو بھی غفلت دیکھا، کیونکہ وہ اس احساس سے خود کو کبھی الگ نہ کر سکے کہ آریہ قبائل ”جن کا سفر کہیں رکنے میں نہیں آتا تھا۔ انہی کی ذہانت، انہی کا حافظہ اور انہی کی طبیعت نسل و نسل (ان) تک پہنچی ہے۔“ (43) یہ احساس میراجی کے لئے ایک آسیب بن گیا تھا چنانچہ تخلیقی اظہار کے عمل میں بھی وہ اس سے مغلوب رہے اور اس کی وساطت سے قدیم ہندوستان، ہندو دیومالا اور بھگتی کی روایت تک پہنچے۔ (44) ان کے لئے یہ مراجعت نہیں تھی بلکہ خیال کا اگلا قدم تھا جس نے وقت کی دیواریں ان کے جذبہ فکر کی بساط پر منہدم کر دی تھیں اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی وسیع کائنات انہیں ایک اکائی دکھائی دیتی تھی۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ میراجی نے ہندو فلسفے، خاص طور سے ویشنومت کے بھگتی

جدیدیت اور نئی شاعری

کے تصور کو، جوان کے حواس میں رچ بس جانے کی وجہ سے زندگی کی طرف ان کے رویے اور ان کے فنی شعور پر یکساں شدت کے ساتھ اثر انداز ہوا، مذہبی عقیدے کے بجائے ایک تخلیقی عقیدے کے طو پر قبول کیا تھا اور شاعری میں اس نئی مذہبیت کو سمونے کی کوشش کی تھی جو منظم عقیدے میں بے یقینی کے باوجود انسان کے باطن سے ایک گہرے تعلق کا متحمل ہو سکتی ہے۔ کرشن، رادھا، جھنتی، یثودھا، دیودھن، کھل و ستو، برند ابنے مسلسل تذکروں، یا مندر، پجاری، پروہت، آرتی، گیانی، دیوداس، جنناٹ اور دوسری مذہبی علامتوں کی طرف متواتر اشاروں، یا ان کے گیتوں کی مقامی فضا کے پیش نظر میراجی کی شاعری کے بارے میں یہ غلط نظری عام ہے کہ انہوں نے ہندومت سے اپنی ذہنی وابستگی کے باعث، جوان کے اجتماعی شعور کا نتیجہ تھی، یہ طرز اظہار و احساس اختیار کیا تھا۔ اس غلط نظری کا ایک اور سبب میراجی کی انوکھی شخصیت ہے جو چیتے جی افسانہ بن گئی تھی اور جس کے گرد رومانیت کا ایک ہال پھیل گیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سلسے میں حقیقتوں تک پہنچنے سے پہلے لوگ افسانوں میں گم ہو گئے۔ میراجی کو اپنے مداحوں اور معتمدوں کی اس غلط نظری کا خود بھی احساس تھا۔ شاید اسی لئے، انہوں نے یہ ضروری سمجھا کہ اپنے ذاتی عقیدے کی وضاحت کر دیں

یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام کو ترک کیا۔ میں ایک خدا کو اب بھی مانتا ہوں۔ مگر میں نے حضرت عمر فاروق رضی اللہ تعالیٰ عنہ تک اسلام کو سمجھا ہے۔ اس کے بعد مجھے اسلام کی اصل شکل نظر نہیں آئی۔ لیکن مجھے قرآن پڑھ کر اب بھی غش آ جاتا ہے۔ (45)

ظاہر ہے کہ شاعری میں ذاتی عقیدے کا اظہار بہر نوع شعری طریق کار کا تابع ہوتا ہے۔ میراجی طبعاً تصوراتی دیو مالا کے بجائے جسمی دیو مالا سے دلچسپی رکھتے تھے۔ اسلامی فکر بنیادی طور پر جسمی طرز احساس کی نفی کرتی ہے۔ اس کے علاوہ، میراجی کا شعوری طریق کار بھی مجرد فکر کے ساتھ زیادہ دور تک نہیں جاسکتا تھا۔ اگر وہ اپنے ذاتی عقیدے (اسلام) کو اساطیری اظہار کا ذریعہ بناتے تو انہیں بہر طور اسلام سے وابستہ تہذیبی حدود کو قبول کرنا پڑتا۔ اس لئے میراجی نے ایک اجتماعی دیو مالا کی طرف قدم بڑھایا۔ ان کا ماضی کا تصور چونکہ حالی کے برعکس ایک مخصوص تہذیبی اعمال نامے تک محدود نہیں تھا اور وہ اپنے ماضی کے تصور کو اپنے جذباتی تناظر سے الگ نہیں کر سکتے تھے، اس لئے انہوں نے اس دیو مالا کو اپنے تجربوں سے مربوط کیا جو ان کے باطنی بیجان کی متحرک تصویریں پیش کر سکے۔ اپنے آریہ ہونے کا ذکر میراجی کسی مذہبی اشتراک کے جذبے کی بنیاد پر نہیں کرتے۔ یہ اشتراک از اول تا آخر ثقافتی تھا۔

میراجی کی مذہبیت بھی ان کے ثقافتی تصور کا حصہ تھی، اس لئے میراجی قدیم مانترکوں اور آج کی بیٹ نسل (Beat Generation) کے پریشان مغز نو جوانوں سے یکساں مماثلت رکھتے ہیں، سُرچہ دونوں کے مسائل کی نوعیتیں جدا گانہ ہیں۔ مذہب اور تاریخ سے حاتی اور اقبال کا رشتہ معین اور استدلالی تھا۔ میراجی کا رشتہ کئی جذباتی اور مبہم رشتوں کا مجموعہ جسے نہ اسلام کا نام دیا جاسکتا ہے نہ ہندومت کا۔ کرشن میں انہیں اپنے ذاتی آشوب اور نامراد یوں کی تشفی دکھانی دی اور اپنے منفرد تخلیقی مزاج کی آسودگی کا سامان، اس لئے بھگتی تحریک اور شاعری کے وہی حصے انہیں متاثر کر سکے جن میں حقیقت سے زیادہ زور مجاز پر اور روشنی سے زیادہ رنگوں پر ہے۔ ان کی لمبیت، لذت پرستی یا جسم کی پیاس کے حوالے سے رومن کی پکار تک رسائی (لب جوئے بار میں استمنا بالید کے ذریعے لاشعور کے تزکیے کا عمل) تن سرائی میں ظاہری آرائش یا جسم کی سجاوٹ پر زور دینے کے باعث روح سے بے التفاتی، یا جسم اور روح کے ٹھوٹ سے بے نیازی کے باعث پیدا ہونے والی الجھنوں کا احساس، ایسا ہر تصور اسی انداز نظر پر مبنی ہے۔ وسیع تر نیز نسبتاً غبار آلود سطح پر ان کے گیتوں اور متعدد نظموں مثلاً 'خجگ'، 'ایک منظر'، 'جنگل میں ویران مندر'، 'اچٹا'، 'رس کی انوکھی لہریں' سے میراجی کے فکری اور تخلیقی میلانات کی اسی جہت پر روشنی پڑتی ہے۔ میراجی کی منظر یہ نظموں یا ان نظموں میں جہاں جنگل کی علامت کے گرد سارے رنگ رقصاں دکھائی دیتے ہیں، (مثلاً جنگل میں ویران مندر، تفاوت راہ، تنہائی، کشور)، مراجعت کی وہ لہ نہیں ملتی جس نے جدیدیت کے ایک باقاعدہ فکری میلان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ صنعتی معاشرے کی پریشاں سامانی کے تناظر میں، ہر چند کہ ان نظموں سے فطرت کی طرف واپسی کے رجحان کا استخراج ممکن ہے (خاص طور پر تفاوت راہ (46) سے)، تاہم ان کی مجموعی فکر کے پیش نظر، جنگل کو شرنگار سے ان کی دلچسپی کا اشاریہ یادروں بنی کو محفوظ رکھنے کا وسیلہ سمجھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ دھیان کی موج کا بے روک سفر جنگل کے اتھاہ اور کنبھیر سناٹے میں شہروں کی پر شور فضا کی بہ نسبت زیادہ سہل ہے۔ میراجی کے لئے جنگل کی تاریکی، تنہائی اور خاموشی صنعتی شہر کے شور شرابے سے نجات یا دوسرے لفظوں میں فرار کا ذریعہ نہیں تھی، نہ وہ شعور کی چبھتی ہوئی روشنی سے گھبرا کر اندھیرے کو اپنی آماجگاہ بنانا چاہتے تھے۔ وہ خود کو کھوتا نہیں بلکہ پانا چاہتے تھے۔ جنگل ان کے لئے دراصل باطن کے نور کی حفاظت یا جسم اور روح کے خجگ اور دھیان کے مشغلے کو قائم رکھنے کا وسیلہ تھا، جہاں وہ اپنے سکوت سے ہمکلام ہو سکتے تھے اور اپنی رنگ اور رس کی پیاس بجھا سکتے تھے۔ جدیدیت کے میلان یا نئی شاعری اور میراجی کی فکر کے مابین امتیاز کی یہ لکیر بہت اہم اور توجہ طلب ہے۔ میراجی اصداً ایک مستحکم ثقافتی اور جذباتی نظام کے شاعر ہیں۔ صرف موجودہ عہد کے تمدنی مسئلے کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کے عرصہء حیات میں موجودہ عہد کی شاعری کا منظر نامہ بعض بنیادی عناصر کی شمولیت کے باوجود ادھورا

تھا۔ البتہ میرا جی نے چونکہ کسی مخصوص سماجی یا سیاسی فلسفے کے حوالے سے اپنی ذات اور کائنات کا مشاہدہ نہیں کیا اور اپنی نظر کو کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں بنایا، اس لئے ان کی حسیت زندگی اور اس کی ہنگامہ خیز تبدیلیوں سے ساتھ بدلتے ہوئے فنی اور فکری معیاروں سے بھی بیگانہ نہیں رہی، اور ان کی نگارشات میں ایک خاموش طریقے سے موجودہ عہد کے آشوب سے متعلق مسائل بھی در آئے۔ ”کلرک کا نغمہ محبت“ میں ان کی مشین کے ایک بے نام پرزے میں تبدیل ہونے والے آدمی یا ”کھینٹتے ہوئے ریگتے ریگتے“ میں مسہری زندگی کی یسائیت، بے رنگی اور کتابت کی اندوہ پرور تصویریں، میرا جی کے ذاتی آشوب کے بچے ن کے عہد کے عام آشوب کی ترجمان ہیں۔ لیکن جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ نئے انسان کے فوری یا عصری مسائل کی تعبیر و توجیہ کا نام نہیں، اور ہر عہد کی طرح موجودہ عہد کا انسان بھی باطل سامنے لی (Avant -Garde) انجمنوں کے علاوہ ان قضیوں میں بھی ملوث ہوتا رہتا ہے جو ایک ابدی اور لامکانی بعد رکھتے ہیں، اس لئے میرا جی کی متعدد نظموں میں بیک وقت عیب زمانی اور زمانی تناظر کی گونج سنانی آتی ہے۔ ”سمندر کا بلاوا“ میں موت کی آفاق گیر حقیقت اور دوام کی حاصل آرزوؤں سے ہستنا زندگی کا تضاد، جسم کے زوال اور فنا کی اس انجمن کا ترجمان ہے جو بقول ژید ہر تخلیقی ذہن کا آسیب ہے یا فلسفہ و شعری بنیادی حقیقت۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ اجتماعی خودکشی کے آثار میں مبتلا نئی انسانیت کا کرب بھی بکلوں کے تند بھوتوں، بے برگ صحرا اور ہر صدا کو مٹانے کی جسمی دیتی ہوئی نوکھی اور تھکی ماندی صدا کی علامتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ میرا جی نے اس کرب پر دھیان کی آسائشوں کے حصول سے فتح پائی اور اپنی نظم ”جارتی“ کے خاموش ناظر کی طرح تغیر و تبدل اور اختیار و بندگی کا زنی و ابدی تماشا دور سے دیکھتے رہے۔ دھیان کی چھایا کے مرکز سے ان کی نگاہ کبھی نہیں ہٹی۔⁴⁷¹ ان کے مطالعے میں سب سے بڑی غلطی (جو بہت عام ہے) یہ ہوتی کہ ان کے پیش کردہ ہر تجربہ و نئی ذات کا عکس سمجھ لیا گیا۔ میرا جی کے صیغہء اظہار کی انوکھی جہت بھی، جس سے اردو کی بھی شاعری یا اس شاعری کا تربیت یافتہ مذاق نامانوس تھا، ان کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلانے اور قاریوں کے وسیع شعاعی اور جذباتی پس منظر سے الگ کر کے معینہ اور قطعی نتائج تک لے جانے کی کسی قدر ذمہ دار ثابت ہوئی۔ میرا جی اپنے پیچیدہ اور پُر اسرار تجربوں کو نئے لسانی ڈھانچوں کے بغیر شاید منکشف ہی نہیں کر سکتے تھے۔ ان کے یہاں خود سے باتیں کرنے کا رجحان چونکہ نمایاں ہے اس لئے انہوں نے زندگی کے تراشے میں شامل دوسرے کرداروں کی حقیقت کا بیان بھی اکثر خود کلامی کے لہجے میں کیا۔ ان کرداروں کی حیثیت جدا گانہ تھی، مگر چہ ان کے تجربے میرا جی کی ذات سے بھی ایک مضبوط ربط رکھتے تھے، لیکن بعض تجربوں کے ربط کی نوعیت شاید و مشہود کے ربط باہم سے مماثل ہوتی ہے جس میں شاید

جدیدیت اور نئی شاعری

کی نظر مشہودی داخلی اور خارجی ہیئت کے تعین پر اثر انداز ہوتی ہے اور مشہود کا تاثر شاہد کی نفسی اور فنی صورت حال میں تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ مشہود سے مکمل لا تعلقی اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ شاعر کی آنکھ کی حیثیت کسی خود کار مشین سے مختلف نہ ہو۔ اس لئے ایلین کی غلط فہمی اور اس کے شخصیت سے مکمل گریز کے نظریے کی تمام تردیلوں کے باوجود، تخلیقی عمل میں ذات کے اظہار اور نمود کی پیچیدہ و منطقی تقریباً ناقابل تردید ہے۔ میراجی نے ہر مظہر کو اپنی نگاہ سے دیکھا اس لئے ہر یہ دنی مدت اور تجربے سے اظہار میں، اس صداقت یا تجربے سے ان کے انفرادی رشتے کی بازشت قطعی تھی۔ لیکن ان کی خواہش کی تکنیک سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ہر تجربہ ان کی سوانح کا حصہ تھا، کوئی جواز نہیں رکھتا۔ تخلیق اظہار و عمل میں ہر دنی تجربے سے قرب اور اس سے فاصلے کا احساس، دونوں یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ جہاں تک میراجی کا تعلق ہے، اس مسئلے پر کسی بحث اور قیاس آرائی کی گنجائش نہیں کہ وہ ادب کو اسات کا عکاس سمجھتے تھے لیکن یہ ذات ان کے نزدیک زندگی کے تمام معنی خیز پہلوؤں پر محیط ہوتی تھی۔ اس لئے اس کی وساطت سے ادب میں ایسے معاملات و مقدرات کے اظہار کی راہ بھی نکلتی تھی جو زندگی کی ہیئت سے مربوط ہوں، خواہ کسی فرد سے ان کا رابطہ ذاتی نوعیت کا نہ ہو (48) میراجی کی شاعری میں پورے آئینی موجودگی کا پس منظر، زندگی کی کلیت سے میراجی کی آگہی کا تیار کردہ ہے۔ ان کی مشرقیت (مراوی معنوں میں) مشرق و مغرب کی آویزش کے سبب رونما ہونے والی ایک عالمگیر جذباتی، نفسیاتی اور فکری ہر کا نقش نامعلوم تھی جو چند ترمیمات اور اضافوں کے بعد جدیدیت کی شکل میں ادب کے ایک موثر میلان کی حیثیت سے نمودار ہوئی۔ ان کے جذب اور ربودگی نے انہیں اپنے دھیان کے دائروں سے باہر نکلنے نہیں دیا۔ تاہم جدیدیت کی فکری بنیادوں کے کئی گوشے ان کی نگاہوں میں روشن تھے۔ میراجی کے سبب ذیل اقتباسات، چند اختلافی نکات کے باوجود اس امر کی شہادت دیتے ہیں (ان نکات کی وضاحت حواشی میں کر دی گئی ہے)

آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے۔ لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی ہی آنکھ اوجھل والی بات اب نہیں رہی۔ لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے لئے جس خلوص کی ضرورت ہے، سوچ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی۔ یا کم سے کم فتنی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہے جس

سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔ لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔ تب تک اسے یوں ہی کھڑا رہنا ہے۔ حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ (الف) نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے۔ (ب) لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے۔ اس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ ٹھہرے ہوئے زندگی کے جھیلے میں سب عمر بسر کر دیتے ہیں۔ وہ اب اکیلا ہے اور اسے سہارے کی جستجو ہے۔ (ج) کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے۔ کبھی صحیح سہارے تک پہنچ کر بھی اسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اسے سجاتا ہے، نئے روپ میں ڈھالنا ہے اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے۔

شہروں کے فاصلے مٹے۔ نئی تعلیم آئی۔ تعلیم اور تجارت کی آسانوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی اور کھرپو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشوونما پانے لگا۔ (د) وہ احساس جسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کتری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں، اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتار حیات کی تیزی نے، جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی برکسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چاروں کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہئے۔ (49)

گزشتہ صفحہ میں میراجی کے شعری طریق کار اور محرکات کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے کئی عناصر میراجی کے تخلیقی شعور کی ترتیب و تشکیل میں مدد ہوئے تھے اور ان کے نظام افکار نیز فنی تصورات میں کئی ایسے رنگ شامل دکھائی دیتے ہیں جو ان سے پہلے اردو کی شعری روایت میں نایاب تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ حقیقت بھی مسلم ہے کہ میراجی کی شاعری کی جڑیں ان کے جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت دور تک پھوسکتی ہیں۔ چنانچہ اس کی تقویم

میں اس کے مخصوص انسلالات کو کسی بھی طرح مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اپنے حلاوتی مفہوم میں یہ روایت چونکہ فرانسیسی اثریت پسندوں یا دیارِ مغرب کے بعض رند مشرب شعرا کے تہذیبی، نفسیاتی اور جذباتی رویوں سے مماثلت کے متعدد پہلو رکھتی ہے، اس لئے میراجی کی شاعری کو ایک وسیع تر زاویہ اور اک کے آئینے میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اُن کا اجتہاد یہ ہے کہ اپنی شاعری کے لئے انہوں نے تنہا تجزیہ کے تمثیلی معیاروں کو خیر باد کہہ کر نئے تخلیقی اصولوں کی ضرورت کا احساس دلایا اور اپنی بصیرت کا رشتہ جس ذہنی روایت سے جوڑا وہ اردو شاعری پر بھی روایات کے تسلط کی نئی کرتی ہے، نیز انیسویں صدی کے مقصدی اور افادی ادب کی تحریک اور اس کے فروغ کے ساتھ سامنے آنے والے اردو شعرا کے لئے یکسر ناہوس ہے۔ راشد کا خیال ہے کہ میراجی کی شاعری مجموعی طور پر ”انسان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستے میں انسان شہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تاکہ اپنی گمشدہ خودی کو دوبارہ پاسکے، جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن نہیں۔“ (50) میراجی کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے کسی بیرونی حقیقت کی استعانت یا مذہبی عقیدے یا سماجی اور سیاسی نظریے کی مدد کے بغیر فرد کے ذاتی نظام جذبات سے اخلاص کو شرط بنا کر، اس تلاش کی سمت کا پتہ لگایا۔

راشد اور میراجی پر گفتگو کے آغاز ہی میں یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ راشد حلقہء ارباب ذوق کے شعور کی حیثیت رکھتے تھے اور میراجی اس کے قلب کی۔ یہ اجتماعی ضد میں نہیں بلکہ دو سطحوں کا اتصال تھا یا چند نقاط پر دو منفرد شخصیتوں کے جدا جدا زاویہ ہائے نظر کا اتفاق۔ اس لئے میراجی اور راشد کی شاعری کے بنیادی امور میں تفادات کے کئی پہلوؤں کے باوجود مماثلت کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ مثلاً اشتراکی جمہوریت نگاری کے ترجمان ادب پر میراجی کا اعتراض یہ تھا کہ اس تحریک کے طبرداروں نے ”ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔“ (51) راشد بھی اس پر یوں معترض ہیں کہ ”ترقی پسندوں کے نزدیک شاعری کا مقصد اس نظریے کی تہذیبی کے ساتھ پیروی کرنا ہے جسے ایک مخصوص گروہ کے لوگ اجتماعی طور پر واضح اور ناقابل تردید سمجھتے ہوں۔“ (52) یعنی دونوں شاعری کو بیرونی ہدایت کے جبر سے آزادی دلانے اور اسے انفرادی تجربے کا اظہار بنانے پر زور دیتے ہیں۔ دونوں پر منفیت، شکست خوردگی، فحش مریضانہ ذہنیت اور داخلیت پرستی نیز اسلوب اظہار کے اعتبار سے ابہام زدگی کے الزامات عائد کئے گئے۔ دونوں کو یکساں طور پر ادب کے تعمیری رول یا ادیب کی سماجی ذمہ داریوں کا

منکر قرار دیا گیا۔ دونوں نے اس حقیقت پر زور دیا کہ زندگی کی کلیت کو سمجھنے کے لئے اپنے باطن کی غواہی ضروری ہے، چنانچہ دونوں نے فن کی معنی خیزی کا بھید انفرادیت کی شناخت کے ذریعے پایا۔ دونوں نے اسالیب شعر کی جستجو میں بیان کے تسلیم شدہ سانچوں کے بجائے اپنے تجربات و کوائف کے تقاضوں کو پیش نظر رکھا اور اظہار کی وقتوں کے سبب زبان کے وسیع تر امکانات تک رسائی کی کوشش کی۔ دونوں نے انسان کی روحانی سرشاری کے تصور کو، جس کا سلسلہ تصوف کی قدیم روایت سے اقبال کی مثال پرستی تک پھیل ہوا ہے، یا محض جسم کے حقوق کی ادائیگی کے نظریے کو جسے ترقی پسندوں نے رواج دیا، خام سمجھا اور وجود کی سرشاری کے تصور کو ایک ذاتی نصب العین کی حیثیت دی۔ دونوں کے یہاں جذبے کی تنظیم اور فشر کی وہ کیفیت ملتی ہے جس نے ان کی شاعری کو ذاتی مہجرات کی سطح سے اٹھا کر ہمہ گیر انسانی تجربے کا عکس بنا دیا ہے۔ دونوں کے یہاں اس ثقافت کے نشانات روشن دکھائی دیتے ہیں جو تخلیقی ثقافت کی شکل میں قومی اور جغرافیائی حدود کو عبور کر کے ایک عالمگیر قوت بنتی جا رہی تھی (مگر چہ اس ضمن میں دونوں کے یہاں درجات کا فرق بہت واضح اور توجہ طلب ہے۔)

لیکن، ان مشترکہ عناصر کے باوصف، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، میراجی کی شاعری کی جزیں ان کے طبیعی اور جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت گہری ہیں، نیز میراجی کو اپنے انفرادی مذاق و مزاج سے جبر کے باعث رس اور رنگ (دوسرے لفظوں میں پیکر تراشی اور ہیپہ سازی) کے بحر سے جو ذہنی اور جذباتی لگاؤ تھا، اس نے بندوستانی اسلوب حیات اور مغربی افکار و اقدار کے انہی پہلوؤں کی جانب انہیں متوجہ کیا جو ان کی مشرقیت سے ہم آہنگ ہو سکتے تھے۔ اس لئے میراجی کے یہاں زندگی کے بدلتے اور بکھرتے ہوئے ابعاد کا احساس اتنا بسیط نہیں جتنا راشد کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میراجی نے تحلیل نفسی یا فرائڈ اور یونگ کے تصورات سے اپنی دلچسپی اور موانست کے باعث وجود کی گتھیوں کو سلجھانے میں نفسیاتی تجربے کے نسبتاً خاموش اور متوازن طریق کار سے مدد لی۔ وہ آہستہ آہستہ شعور کی سطحوں سے گزر کر لا شعور کی گہرائیوں تک پہنچتے ہیں، ان سطحوں کو منتشر کئے بغیر، اور جیسا کہ شروع ہی میں اشارہ کیا جا چکا ہے، زندگی کے ہنگامہ رستخیز پر ان کی نگاہ دور سے پڑتی ہے، ایک حق آگاہ عارف کی طرح جو ساحل سے بیم موج اور گرداب کی ہلاکت کا اندازہ لگا لیتا ہے اور کسی طوفان کو اپنے دھیان کی تنظیم اور طبیعت کے ظاہری سکون پر غالب نہیں آنے دیتا۔ ان کی وجودیت، سماجی ہونے کے باوجود اجتماعی نصب العین کے تصور سے غاری ہے۔ ماضی ان کے لئے زماں کے مسلسل گھومتے ہوئے (Cyclical) دائرے کا ایک تابندہ نقش ہے جو حال کا تعاقب کر رہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ حال کی تلاش و جستجو کا مرکز بھی

جدیدیت اور نئی شاعری

ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کا ذریعہ ہیں۔ ان کی مذہبیت، نشاط روح کو اپنا مدعا نہیں بناتی اور جسم کی ضرورتوں کا لحاظ رکھے بغیر آسودگی کے نقطے تک نہیں پہنچتی۔ ان کی فطرت پرستی زندگی کے جہاں کی پرستش کا ہی ایک روپ ہے اور ان کے شعور کی خواب آلودگی، دنیا کے خیر و شر کی تلخ و ترش حقیقتوں سے ایک واضح جذباتی بعد کا نتیجہ۔ اسی لئے میراجی کے یہاں جرم اور خوف کا وہ عنصر تقریباً ناہید ہے جو گناہ گاری کے عمل میں اپنی حصہ داری کے احساس اور اطمینان کے سبب نئی شاعری میں رونما ہوا ہے۔

بیسویں صدی کے فلسفیانہ تصورات کا ارتقا، بیسویں صدی کے مخصوص سماجی، سیاسی، اقتصادی اور ذہنی انقلابات کے پس منظر میں ہوا۔ سائنس اور سیاست نے استحصال اور استعمار کی جن قوتوں کو فروغ دیا ان کی بازی گری کے نتیجے میں، نئے انسان کے مسائل، مادی اور روحانی، ہر سطح پر پیچیدہ تر ہوتے گئے۔ جدیدیت کا فکری جواز مہیا کرنے والے تمام فلسفیانہ تصورات کی دیواریں انسانی مسائل کی اسی پیچیدگی کی بنیادوں پر قائم ہیں۔ سائنس کے غرور بے جا اور اشتراکیت پر اعتماد دونوں میں کمی آنے کا حقیقی سبب یہی ہے کہ نئے انسان کے مسائل دونوں کی کامرانیوں کے باوجود حل نہیں ہو سکے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ان مسائل کی شدت کے احساس میں عالمگیر پیمانے پر اضافہ ہوا، چنانچہ میراجی نے نئے سوالات کی جو آہٹ محسوس کی تھی اس کی لے رفتہ رفتہ تیز تر ہوتی گئی۔ ان حالات کا تقاضا یہ تھا کہ شعور و شعور کے تجاہات کو چاک کر کے، نئے انسان کے بنیادی مسائل کی حقیقت اور اس کی ذہنی، تہذیبی، سیاسی اور معاشرتی صورت حال کے تمام پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے۔ مادہ ازیں، ان تضادات کا احاطہ کیا جائے جو انسان کو بظاہر پارہ پارہ کرنے کے باوجود اس کے باطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہ کشش صرف جسم اور روح کے مابین جاری نہیں بلکہ ان تمام منطقوں پر پھیلی ہوئی ہے جن کا انسانی شخصیت کے کسی نہ کسی بعد سے گہرا تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ اس کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور نہ اس کے مسائل کی نوعیت۔ وہ صرف جسمانی سطح پر زندگی گزار سکتا ہے نہ صرف روحانی سطح پر۔ ضرورتوں کے جبر اور جبلتوں کے دباؤ نے اس سے تمیز نیک و بد چھین لی ہے۔ ایک کی قوم پرستی دوسرے کے لئے استحصال کا بہانہ ہے۔ بدی کشش انگیز محسوس ہوتی ہے، اور تنگی ایک بے رنگ و بے اثر حقیقت۔ ایسی صورت میں اس کے لئے یہ فیصلہ دشوار ہوتا ہے کہ وہ اپنے جذبہ عمل کو کس راہ پر لگائے کیونکہ فیصلے کی استعداد اور عمل کے ارادہ و اختیار کی قوتوں پر اس کی گرفت کمزور ہوتی جا رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بیچ در بیچ مسائل اگر شعروادب کے ذریعہ حل ہو سکتے تو انسانی جذبہ شعور کے دوسرے شعبوں کے مقابلے میں ادبی اور تخلیقی اظہار کی سرگرمیاں زیادہ موثر اور کار کشاد کھائی دیتیں۔ لیکن واقعہ اس کے برعکس ہے۔ انسانی تاریخ و تہذیب کے اولین ادوار سے اب

جدیدیت اور نئی شاعری

نک تائیں تبلیغ۔ جتنے سرڈشے انسان کی رہنمائی کے لئے سامنے آئے اور زندگی کا جو بھی دستور العمل ان کی وساطت سے تشکیل دیا گیا، انسان ارادی اور غیر ارادی دونوں اعتبارات سے ان کی تردید کرتا رہا۔ مصری تمدن انسان کے اس طرز عمل کا نقطہ عروج ہے۔ جدیدیت ادبی حیرانہ اظہار میں رشد و ہدایت کے کی طوروں نے اپنا شعار نہیں بناتی اور انسان کی حقیقی صورت حال کے فن کارانہ انکشاف کو اپنا مقصود جانتی ہے۔ میراجی سے یہاں اس صورت حال کی احاطہ بندی کسی بیرونی مقصد سے مشروط نہیں ہوتی، نہ وہ اپنے ترقی پسند معاصرین کے برعکس، ملے شدہ مفروضات اور نتائج کے ہم رکاب دکھائی دیتے ہیں۔ پھر بھی میراجی کی شاعری میں اس صورت حال سے پیدا شدہ الہیاتی احساس کی ایک زیریں لہر کے باوجود، اس صورت حال کے تنوع کا وہ اور ایک نہیں ملتا جس کی مثال راشد کی شاعری پیش کرتی ہے۔ راشد میراجی کے معاصر تھے لیکن انہیں میراجی کے بعد کی دنیا کو دیکھنے اور برتنے کا موقع بھی ملا۔ پھر یہ بھی ہے کہ راشد نے ہمہ دررون کی جستجو سے پیدا شدہ حس اور جذباتی کیفیات کے علاوہ اس کشاکش کے مادی اور تاریخی نقطہ نظر سے بھی شروع سے ہی پیش نظر رکھا۔ ان کا ایک اقتباس ہے:

اُپر میرے طرز فکر سے بعض نظموں کو "جنسی" سمجھ کر الگ کر دیا
 ہے۔ اور باقی نظموں میں جو "جنسی" نہیں ہیں کسی چینی زوال کے آثار تلاش کئے
 جا میں تو یہ زیادتی ہوں۔ یونکہ جنس ہم آہنگی ہے نفس الگ چیز نہیں۔ اس کا انسان
 کی معاشرتی، عائلی، سیاسی اور تہذیبی ہم آہنگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جہاں
 تک میں اپنی شاعری کے مفہوم یا غرض و غایت تک پہنچ پایا ہوں، میں سمجھتا ہوں
 کہ میراجی شاعری اسی کامل ہم آہنگی کی تلاش میں سرگردانی کی ایک کوشش ہے،
 یونکہ اس ہم آہنگی کے بغیر نہ فرد کی آزادی قائم رہ سکتی ہے نہ سیاست میں اسے
 کوئی کامرانی حاصل ہو سکتی ہے۔ نہ وہ زندگی کی فیاضی اور فراوانی سے بہرہ ور ہو
 سکتا ہے۔ اپنی "جنسی" نظموں میں، میں نے خیر و شر اور ابر و من ویزداں کے الگ الگ
 وجودوں سے جس انکار کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تصورات اپنی موجودہ شکل میں
 انسان کے "مذہبی نشاط" کے راستے میں بھی حائل ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے
 کہ خیر و شر اور ابر و من ویزداں کا کوئی احتراز پیدا کر لیا جائے یا غالب کے الفاظ
 میں "نشت و اہم" مردہ رخنہ میں ڈال دیا جائے۔ تاکہ ان میں تمیز کرنے کی بدی
 دنیا میں باقی نہ رہے۔ (53)

اس اقتباس کے ساتھ جب راشد کے حسب ذیل الفاظ پر نظر پڑتی ہے تو ایک معنی خیز تضاد سامنے آتا ہے۔ راشد نیکی اور بدی کے الگ الگ وجودوں کے منکر ہیں اور انسانی زندگی کو اس کے اندھیرے اور اُجالے دونوں کی امتزاجی وحدت کے طور پر دیکھنے کے داعی۔ لیکن جب وہ نیکی و بدی کی تفریق یا سماجی اخلاق کے رسمی تصور کی روشنی میں کوئی فیصلہ نافذ کرنے سے انکار کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ جب وہ اس وضاحت کے بعد کہ ”تلقین سے تو یوں بھی متنفر رہا ہوں کیونکہ تلقین کرنے والا خود کو منبر پر اور لوگوں کو صفِ نعلین میں بیٹھے ہوئے دیکھنا چاہتا ہے۔ میں نے کبھی خود کو اس کا اہل نہیں پایا“ یہ بھی کہتے ہیں کہ

میری نظم ’انتقام‘ جو غالباً سب سے زیادہ بدنام نظموں میں سے ہے، کسی انتقام کی تلقین نہیں کرتی بلکہ یہ اس آدمی کو جنسی نشاط اندوزی پر تنقید کی حیثیت رکھتی ہے جو جنسی عمل کو اپنی تکمیل کے بجائے انتقام — سیاسی انتقام کے لئے استعمال کرتا ہے اور اس طرح گویا دہرے جرم کا مرتکب ہوتا ہے۔ اس نظام کا یہ منشا ہرگز نہیں کہ یوں سیاسی انتقام لینا چاہئے۔ (54)

تو تنقید اور تلقین کے حدود میں اصلاً کوئی امتیاز باقی نہیں رہ جاتا، بجز اس کے کہ تلقین میں مخاطب کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہوتا ہے اور تنقید خود کلامی کے ذریعہ بھی کی جاسکتی ہے۔ یعنی فرق صرف لہجے اور اظہار کی نوعیت کا ہے۔ مقصد دونوں صورتوں میں یکساں ہوتا ہے۔ زندگی اور شاعری کی طرف راشد کے زاویہ نظر کا یہ پہلو اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس سے ان کے فکری حدود کی تعیین میں بھی مدد ملتی ہے اور ذہنی ارتقا نیز شعری تصور کی بنیادوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اُمران کی نظموں کو مختلف تجربات و کوائف کی تنقید سمجھ لیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ ’ماورا‘ (پہلی اشاعت 1941ء) سے ’یران میں اجنبی‘ (پہلی اشاعت 1955ء) تک مختلف مسائل سے متعلق نظمیں کسی نہ کسی ایسے ”افادی“ رویے کی ترجمانی کرتی ہیں، جس کی اساس مشرق کے چند مخصوص تہذیبی اور سیاسی مطالبات ہیں۔ کرشن چندر نے ’ماورا‘ کی پہلی اشاعت کے تعارفی مضمون میں لکھا تھا کہ ”مشرقی روح کے مٹ جانے کی خواہش کا اظہار دور جدید کی شاعری میں راشد کے سوا کسی شاعر کے کلام میں موجود نہیں“ (55) ساتھی تہذیب کے عروج نے مشرقی اسلوب حیات، مذہب اور تمدنی اقدار پر جو ضرب لگائی تھی اس کے نتیجے میں ارضِ مشرق پر محیط افسردگی اور جمود کی عام فضا نے ’ماورا‘ کی بیشتر نظموں میں ایک غم آلود متانت اور کہیں کہیں اعصابی دباؤ

کے سبب غم و غصے کی کیفیت پیدا کر دی ہے لیکن غم و غصے کی پہچانی کیفیت بھی فکر کے آہنگ سے دب جاتی ہے۔ نتیجہ 'ماورا' کی بیشتر نظموں میں جذباتی واردات کے بیان کے باوجود ایک منطقی ماحول ملتا ہے۔ ان نظموں میں بالواسطہ طور پر مشرق کی سماجی زندگی کی ازسرنو تنظیم اور مغرب کی استعماری طاقتوں سے اس کی رہائی کے جذب کا اظہار ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ راشد نے مذہب کے مروجہ تصور، سماجی اخلاق اور رسوم و روایات کی کہنگی اور فرسودگی پر بھی ضرب لگائی ہے۔ راشد نے ترقی پسند تحریک کے قبائلی طرز فکر سے تو خود کو الگ رکھا لیکن ان کی ذہنی واردات کا اظہار 'ماورا' کی ابتدائی نظموں میں جس طرح ہوا ہے، اس پر بہت وقت اختر شیرانی کی رومانیت اور اشتراکی انقلاب پسندی کے میلانات کا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً انسان میں بنی آدم کی ذلت کی تمام تر ذمے داری وہ بھول مذہبیت کے سر ڈال دیتے ہیں اور غریبوں، جاہلوں، مردوں، بیماروں، بے کسوں، اور لاچاروں کے علاج درد سے خدا کو قاصر سمجھتے ہیں۔ (56) "میں اسے واقف الفت نہ کر دوں"، "رخصت"، "خواب کی بہتی"، "مری محبت جواں رہے گی"، "عہد وفا"، "جرات پرواز" اور دوسری کئی نظموں میں محبت کا وہی 'ماورائی' اور تقدس بردوش تصور ملتا ہے جو اختر شیرانی سے یہاں ریحانہ، سلمیٰ اور عذرا کے رومانی نیدلوں کو اور فیض کی شاعری میں محبت اور فرض کی نقشہ کشی کے احساس کو جنم دیتا ہے۔ بادی النظر میں رومانیت اور منطقی ماحول کی اصطلاحیں متضاد محسوس ہوتی ہیں مبین راشد نے ان نظموں میں بیشتر ترقی پسندوں کی طرح رومان اور حقیقت کے مابین مفاہمت کی ایک راہ نکال لی ہے۔ ترقی پسندوں نے اشتراکیت کے پرچار کے لئے مغرب کی بورژوا سیاست کو بین الاقوامی سماجی مسائل کے آئینے میں دیکھا تھا اور اپنے مقاصد کو ایک معینہ سمت دی تھی جس کا خاتمہ "بورژوا سیاست" کی شکست اور "پرولتاری سیاست" کی کامرانیوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک سرمایہ دار ملکوں کی آمریت سے پسپا پس ماندہ اقوام کی تمام تر الجھنیں محض اقتصادی بد حالی کی دین تھیں۔ یعنی مارکسزم کے فلسفے کو انہوں نے انسان کے مادی اور جسمانی وجود کی احاطہ بندی تک محدود کر دیا اور اس کے ذہنی اور جذباتی مسئلوں کو صرف اقتصادی رشتوں سے مربوط سمجھتے رہے، مذہب، مابعد الطبیعیات، تصوف، دیو مالا، ان سب کی توجیہ انہوں نے اسی زاویہ نظر کی وساطت سے کی۔ راشد کے یہاں فکر کا یہ واحد مرکز سفر 'ماورا' کی ابتدائی نظموں میں بھی نہیں دکھائی دیتا اور متذکرہ بالا نظموں میں کسی کا بھی خاتمہ طے شدہ نتیجے پر نہیں ہوتا، نہ ہی ان نظموں میں وہ رجائیت ملتی ہے جس سے ترقی پسند شاعری سماجی مقاصد میں کامیابی اور نظریے کے لازوال استحکام پر اپنے مکمل ایمان کے باعث، شراپور دکھائی دیتی ہے۔ لیکن 'ماورا' کی کئی نظمیں جن کا آغاز رومانی اور جذباتی فضا کے ساتھ ہوتا ہے ایک منطقی

تسلل کے ساتھ اپنے انجام تک جاتی ہے۔ مثلاً 'شاعر در ماندہ' اور 'شرابی' دونوں میں "در ماندی" بے چارگی اور "سینہ سوزاں کی آگ" کا پس منظر افرنگ کی در یوزہ گری اور در افرنگ کی غلامی کے معین واقعے پر پھیلا ہوا ہے۔ اور تا وقتے کہ ان نظموں کو عام ترقی پسند شاعری کی چروڑی یا اس پر طنز کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے، ان میں فکر کا کوئی ایسا رنگ نہیں ابھرتا جو انہیں رومانی انقلاب پسندی کے تصور سے ممتاز کر سکے۔ ایک اور نظم 'اجنبی عورت' میں خوابوں کی خشکی کا ذمے دار راشد نے اجنبی دست خارت گر، دیوار رنگ و دیوار ظلم کو ٹھہراتے ہوئے ارض مشرق کے اس لیے پر اظہار تا مسف کیا ہے کہ مغرب کے میدانوں میں دشمنوں کا سامنا ارض مشرق کے باشندے جن تمناؤں کی حرمت کے باعث کر رہے ہیں، ان کا مشرق میں نشان تک باقی نہیں رہ گیا یا دوسرے لفظوں میں مشرق ایک ارض امنیت یا فراہ بن چکا ہے، تمناؤں کی حرارت سے یکسر عاری۔ ان میں سے بیشتر نظموں میں خیال یا تجربے کی منطق کسی وجہیہ کا پتہ نہیں دیتی اور اپنے معینہ انسلالات کے باعث ان کا تناظر محدود ہو جاتا ہے۔

آرکیالڈ میکلیش کا قول ہے کہ ہر شاعری کا "موضوع" انسانی تجربہ ہوتا ہے اس لیے اس کا "موضوع" بھی نوع انسان کو ہونا چاہئے۔ اور شاعر کے لئے یہ بہانہ فضول ہے کہ انسانیت اس کی بات نہیں سنے گی (57) ظاہر ہے کہ شاعری نئی ہو یا پرانی، انسانی تجربے سے اس کی وابستگی ایک فطری امر ہے، لیکن شاعری میں قصہ اس منزل پر ختم نہیں ہو جاتا کہ شاعر نے اس میں جس تجربے کا بیان کیا ہے وہ انسانی ہے (غیر انسانی تجربے کا اظہار ممکنات کے دائرے میں شامل ہی نہیں، تا وقتے کہ نیک و بد کے عنوانات میں انسانی عمل کی مختلف ہیئتوں کی خانہ بندی کر کے ان پر انسانی اور غیر انسانی کی تحقیق نہ لگا دی جائے) شاعری کا بنیادی مسئلہ اظہار کی نوعیت اور اس کی معنویت کے حدود کا ہے۔ اپنے طبعی، جغرافیائی، تاریخی، سماجی اور تمدنی رشتوں کی وضاحت و صراحت کے باوجود اگر کوئی شعری پیکر معنی کے پائدار نقش سے منور نہیں ہوتا اور یہ نقش (جو اس کی فنی قدر و قیمت سے مربوط ہے) اگر اپنے زمانی، مکانی اور شخصی حصار سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کی حیثیت صرف ذاتیات یا تاریخ کی ہوگی۔ راشد کی ابتدائی شاعری کا معنی خیز پہلو بھی یہی ہے۔ اس کا تناظر فکری اعتبار سے محدود ہونے کے باوجود ایک تخلیقی تجربہ اور جمالیاتی کل کی حیثیت سے نسبتاً زیادہ کشادگی کا پتہ دیتا ہے۔ مافیہ کی سطح پر 'ماورا' کی وہ تمام نظمیں جن کا موضوع ارض مشرق کی خشکی و اماندگی کا المیہ ہے، اقبال کی قومی شاعری کی طرح کم مایہ ہیں۔ لیکن جو بات انہیں اقبال سے الگ کرتی ہے، یہ ہے کہ ان میں وہ سطحی تقاضا اور سٹاکا نہیں جن سے اقبال کی وطنی اور قومی شاعری معمور دکھائی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے راشد کا طرز احساس نیا ہے۔ دوسرے ان نظموں کا

رشتہ کی معینہ نظریے یا عقیدے سے نہیں جوڑا جاسکتا جس کے بارے میں ترقی پسند شاعروں کی بیشتر قومی نظمیوں دہلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ طرز احساس کی تازہ کاری کے سبب ماوراء کی چند نظموں میں نئی شعریات کا افسانہ لکھیں بھی دیکھا جاتا ہے جس کے مطابق نظم میں فکر کی خامی یا پختگی سے قطع نظر فنی تکمیل کے تاثر کی موجودگی ہوتی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ایک توجہ طلب حقیقت یہ ہے کہ ماوراء کی وہی نظمیں فنی تکمیل کے تاثر کی ترسیل زیادہ کامیابی کے ساتھ کرتی ہیں جن میں راشد نے تاریخی واقعے کے بجائے جذباتی، اور افراد کی ذاتی واردات کو موضوع بنایا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ راشد نے مجرد فکر کے اظہار کی جگہ ان نظموں (مثلاً انتقامات، کناؤ، انتقام، خودکشی اور در پیچ کے قریب) میں محسوس استعاروں اور مشہود پیکروں کی مدد سے مختلف کرداروں کے حسی اور نفسیاتی کوائف کی عکاسی کی ہے اور ان کوائف تک رسائی، فکر کے تجزیے کے بجائے جذبات کی تکمیل کے ذریعے حاصل کی ہے۔ ان میں انہوں نے بالواسطہ طور پر تخلیق نفسی کے اس اصول کا تتبع کیا ہے کہ ذات کی حقیقت کا سراغ لگانے کے لئے شعور محض کے بجائے جسم و روح کی اکائی میں چھپے ہوئے بھیدوں کو سمجھنا ضروری ہے، کیونکہ یہی اکائی تکمیل ذات کی اساس ہے۔ ان نظموں میں راشد کا طرز احساس و اظہار زبان و بیان کی بحیثیت کے باوجود میراجی کے لفظوں میں ”مغربی“ محسوس ہوتا ہے۔ ان میں اس نے انسان کی بہیم تصویر دکھائی دیتی ہے جو مغرب میں پوری طرح بے جواب ہو چکا تھا اور انسانی تجربے کے ایک مائتبیہ استعارے کے طور پر مشرق میں ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہا تھا۔

ایران میں اجنبی کی پہلی اشاعت کے دیباچے میں راشد نے لکھا تھا کہ ”موجودہ شاعر اپنے بزرگوں کے ساتھ اپنے رشتے کی شکست پر خوش ہو یا نہ ہو، وہ اس شکست کے اعتراف پر مجبور ہے۔“ (58) اور اس کا سبب یہ بتایا تھا کہ قدیم شاعر کی تربیت کے وسائل اور شعور کے سرچشمے نے شاعر سے مختلف ہیں۔ ”قدیم شاعر کی تربیت میں علم الامنام، منطق، تصوف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی، سیاست اور جمالیات کو دخل ہے۔“ اس کے علاوہ سماجی حالات کی تبدیلی نے بھی ایک نئی حسیت کی تشکیل میں حصہ لیا ہے، چنانچہ اجتماعی موت کی ہیبت یا اجتماعی رواں کے حس اور اس کے ساتھ ساتھ انفرادیت کے خاتمے کے خوف نے موجودہ عہد میں انسان کے ”شعور و ادراک پر جتنا بار ڈال رکھا ہے اتنا بار انسان پر کبھی نہیں ڈالا گیا۔“ راشد کی فکر کا یہ موز جدیدیت کی طرف ان کے واضح فکری میلان کا نمائندہ ہے۔ اس لئے ایران میں اجنبی کی نظموں میں مشرق کے عام ذہنی اور جذباتی المیوں کے احساس کے باوجود راشد کے یہاں قومی یا نسلی یا سیاسی عصبيت کے بجائے

جدیدیت اور نئی شاعری

اس عالم گیر شعور کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں جو انسانی زوال کے اُلجھے میں خود اپنی شمولیت اور اُسے داری کے احساس اور اپنی گناہ گاری یا گمراہی کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ یعنی اب وہ افرنگ کی دیوار ظلم کے سائے میں اپنی مظلومی کا بہانہ ڈھونڈنے کی سعی نہیں کرتے اور عصری تہذیب کی فریب کاریوں میں اپنے اشتراک پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔ اب ان کی ملامت کا بدف صرف سیاست افرنگ نہیں بنتی بلکہ افرنگ انحطاط کی ایک علامت بن جاتا ہے۔ اب مغرب پر اُن کی تنقید کا رشتہ دانشوری کی اس روایت سے قائم ہو جاتا ہے جس کے اولین نشانات اقبال کی تنقیدِ فرنگ میں ملتے ہیں اور اس کے ابعاد، اُگم پڑنے والے ہاتھوں مشرق کی پسماندہ اقوام کی سیاسی شکست کے آفریدہ بیجان اور غصے تک محدود رہنے کے بجائے، ارضِ مغرب کی مادیت زدگی اور تہذیبی عدم توازن کے وسیع تر مسائل تک پھیل جاتے ہیں۔ اب انہیں مریخ ذات سے پھٹڑے ہوئے ہجرت گزینوں کا قافلہ مشرق کی پہنائیوں میں بھٹکتا ہوا، بھی دھماکی دیتا ہے۔ (59) اور اس لاسستی و بے حصولی کا الزام وہ کسی قوم کی سیاست کے بجائے تہذیب جدید کی ان خط اندیشوں کے سر ڈال دیتے ہیں جو رفتہ رفتہ پوری مہذب دنیا کے گرد اپنے جال پھیلاتی جا رہی ہیں۔

’ایران میں اجنبی‘ کی کئی نظموں (مثلاً من و سلوی، تیل کے سوداگر، سومات) میں ’ماورا‘ کی فکری توسیع کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ راشد اب بھی کبھی کبھی ایشیائیوں کو اسیرِ تاریکیوں اور ہریجنوں کو منو کے آئین کا شکار ظلم دیکھ کر سیاست اور مذہب کی غلط کاریوں پر نظر ڈالتے ہیں لیکن اب ان کی فکر ’ماورا‘ کی رومانیت اور انقلاب پسندی کے تقابل میں زیادہ ہمہ گیر اور عمیق دکھائی دیتی ہے اور تاریخی واقعات علامتی معنویت سے ہمکنار ہو کر مغرب و مشرق کے تہذیبی انتشار کے نسبتاً پیچیدہ تر پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان نظموں میں ادراک کی روشنی اور وسعت کے ساتھ زندگی کے ایک واضح شعور پر گرفت نے راشد کی آواز میں ’ماورا‘ کے رومانی اور جذباتی آہنگ کے بجائے پختگی اور صلاحیت کو راہ دی ہے اور نامطبوع حقائق کے خلاف احتجاج کے لئے، مفکرانہ جلال سے مملو ہے۔ فکر کا شہوہ اظہار کی سطح میں بھی ترفع کا سبب بنا ہے۔ مگر ایران میں اجنبی کا قابلِ قدر پہلو ’ماورا‘ کی رومانی حقیقت پسندی کی توسیع کے بجائے ’لا = انسان‘ کی اُس خود بینی کی جانب میلان میں مضمر ہے جو اپنی سزا ساتھ لاتی ہے، اور جس کے عناصر ترکیبی میں نئے انسان کی ذات اور کائنات سے وابستہ تمام بنیادی سوالات کی گونج شامل ہے۔ ’کون سی اُبھرن کو سلجھاتے ہیں ہم،‘ حرفِ ناگفتہ، ’خود سے ہم دور نکل آئے ہیں،‘ ’سبا ویراں،‘ ’جہلی کرن‘ ان تمام نظموں میں بیسویں صدی کی عدم قطعیت، تاری، اپنے وجود میں معنی کی جستجو اور کائنات کو معنی سے معمور دیکھنے کی واماندہ آرزو کا مؤثر اظہار ہوا ہے۔ اب راشد استعمار کی زنجیر کے علاوہ دوسرے

جدیدیت اور نئی شاعری

زمانہ و مکاں سے نکلنے اور ہستی رائیگاں کے مفہوم کو سمجھنے کا جتن بھی کرتے ہیں۔ (60) اس اعتبار سے ایران میں 'جنسی' کی شاعری 'ماورا' کی نیم پختہ رومانی حقیقت پسندی اور 'لا = انسان' کی نئی حقیقت پسندی کے بیچ کی تری بن جاتی ہے اور راشد کو اس جذباتی اور ذہنی ماحول سے قریب تر لاتی ہے جس میں جدیدیت کا خاک تیار ہوا ہے۔

'لا = انسان' تک پہنچتے پہنچتے راشد کا شعور مشرق و مغرب کے سیاسی تنازعے کی حدوں سے نکل کر 'س' فوق گیر حقیقت سے مربوط ہو جاتا ہے جس کا مرکز نے انسان کی ذات کے پر پہنچا ہوا ہے، اور جو رنگ و نسل اور قوم و مذہب کے امتیاز کے بغیر عصری تہذیب کے حقیقی ایسے کا نشان بن گیا ہے۔ 'لا = انسان' کی نظموں میں راشد دروں بینی کے وسیلے سے جہاں بینی کی منزل تک گئے ہیں۔ ان میں راشد کا تاریخی شعور واقعات کے تسلسل میں جذبہ و ہوش کی گم کردہ رہی اور مرکز گریز قوتوں کی پسپائی کے نشانات ڈھونڈ نکالتا ہے۔ وہ انسانی تحریروں کی پوری کائنات کو ایک زندہ واقعے کی شکل میں دیکھتے ہیں اور ادوار میں اس کی تشبیہ کرنے کے بجائے ایک وحدت اور بسیط اتا کے مظہر کے طور پر اس کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں نہ تو صرف ذاتی نشاط کے تحفظ کی وہ لے ہے جو نفسیاتی تحلیل اور فرائڈ کے اثرات کے باعث 'ماورا' کی چند نظموں میں رمزیت کے باوجود اکبرے نتائج سے مربوط تھی، نہ وہ رومانیت دکھائی دیتی ہے جو ہر درد و دوسروں کا عطیہ سمجھ کر اور نامساعد حالات کی سلیب پر خود کو آویزاں دیکھ کر ایک عالم کو مجرم اور خود کو معصوم گردانتی ہے۔ ان میں نے انسان کی اس گہری اور نرم آلود آرزو مندی کا عکس ملتا ہے جو تمنا کے شہید و تاروں کو پھر سے جوڑنا چاہتی ہے اور ریزہ ریزہ کائنات یا لخت لخت ذات کو پھر سے ایک کل کی شکل میں دیکھنا چاہتی ہے۔ ان میں برہمی اور احتجاج کا رخ صرف 'ماورا' یا غیر ذات کی سمت نہیں، اپنے وجود کی جانب بھی ہے جس کے آئینے میں عالم شش جہات بھی مرتعش نظر آتا ہے۔ ان میں "راست رو" اور "زود کار" نام کے بجائے اس پیچیدہ اتا سے وابستگی ملتی ہے جو ایک مرکزی نقطے پر مختلف النوع رنگوں اور متنوع حقیقتوں کے اجتماع سے عبارت ہے۔ ان میں راشد نہ محبت کے خرابوں کے یکس دیکھائی دیتے ہیں نہ ریم دیرور میں خوابوں کے شجر بوٹے ہوئے موجود و آئندہ کے بجائے گزشتہ سے ہمکنار (61)۔ اب نہیں موجود تک اس مہیب خلا کا احساس ہوتا ہے جس میں انسان کا وجود عدم کی صورت اور سوال کی مانند کسی کار آفرین جواب کا منتظر ہے۔ (62) اسرائیل کی موت، آئینہ حس و خبر سے عاری، زندگی اک پیرہ زن، وہ حرف تمنا، مری مور جاں، وہی کشف ذات کی آرزو، آرزو راہبہ ہے، اے غزال شب اور لا = انسان کے بعد کی نظموں (مثلاً یہ خلا پر نہ ہوا، اے سمندر اور مجھے وداع کر) تک راشد کے یہاں واضح

طور پر ان میلانات کا عمل دخل نظر آتا ہے جو نقطہ سے مارتیو پونتی اور کامیونک وجودیت کے ایک قوی تصور کی روایت سے عبارت ہیں۔ ان میں راشد کا تمام تر ارتکاز وجود کے مین یا مقصد اور امکانات کے بجائے اس کی حقیقت پر ہے اور تلقین یا تنقید سے یکسر بے نیاز ہو کر انہوں نے نئی زندگی اور اس کے مسائل پر آزادانہ نظر ڈالی ہے۔ ان میں انسان کسی قدر کی علامت اور تجرید کے روپ میں نہیں بلکہ اپنے حقیقی وجود کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ ان میں اوپر سے کسی پیغام یا مقصد کی رنگ آمیزی کے بجائے انسانی تجربہ کا اس کی پوری شدت اور گہرائی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک مصاحفے میں راشد نے اپنے نقطہ نظر کے سلسلے میں تین بنیادی عقائد کا ذکر کیا تھا۔⁽⁶³⁾ ایک تو یہ کہ دنیا میں سب سے بیش بہا حقیقت فرد کی کامل آزادی ہے۔ دوسرے یہ کہ "انسان کی کامل اندرونی اور بیرونی ہم آہنگی کے بغیر، جو سب دنیاوی سرتوں کا راز اور اصل اصول ہے، وہ افراد وجود میں نہیں آسکتے جو آزادی کے اہل ہوں۔" اور تیسرے یہ کہ "ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کئے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ کے مسائل کی کلید نہیں موجود نہیں ہے۔" زندگی کی گریز پائی نے اس کے تقاضوں کی نویتیں اتنی تہدیل کر دی ہیں کہ فلاح و بہبود کے تمام آزمودہ نسخے اب اس کے لئے ازکار رفتہ ہو چکے ہیں، چنانچہ حال کے آشوب اور آئندہ کے دوسوں پر قابو پانے کے لئے، اسے اپنی توانائیوں اور جہتوں کے حدود کو سامنے رکھ کر، نجات کی راہ اپنی ہی کوششوں سے ڈھونڈنی ہے۔ ان خیالات میں وجودی فکر کی اصل غایت کا عکس بہ آسانی دیکھا جاسکتا ہے اور پورے آدمی کی تلاش کا تصور بھی جو جسم و روح کی مکمل ہم آہنگی اور کائنات میں معنی کی جستجو کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ انسان کی نظموں میں راشد نے ذات کے اثبات کے علاوہ اس کی نفی (لا) کے مفہوم تک پہنچنے کی کوشش بھی کی ہے اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی رستی کی اس گرد کو مرکز نظر بنایا ہے جو انسان کا حال یعنی اس کے حقیقی وجود کا منظر نامہ ہے۔⁽⁶⁴⁾ خطیبانہ طرزِ تکلم کے بجائے ذاتی اظہار سے وابستگی نے ان نظموں میں آہنگ اور معنی کی معنویت کو ختم کر کے انہیں قائم بالذات تجربوں کی حیثیت دے دی ہے اور راشد کے اس دعوے کے باوجود کہ "میری نظموں میں"، "شعبہ سازی" کی "عیاشی بھی نہیں" ان میں ایسی مجرد اور مشہود شیبہیں بھی جا بجا نظر آتی ہیں جن کا رنگ ان کے ابتدائی کلام میں محسوس خیال یا تجربے کی ترسیل پر پوری توجہ کی وجہ سے نسبتاً دھندلا تھا۔ راشد کی شاعری کی فنی قدر و قیمت کا محاسبہ اس مقالے کے حدود سے باہر ہے۔ تاہم یہ اشارہ ضروری ہے کہ خیال کو تخلیقی منطق سے یکسر لا تعلق رکھ کر اسے شعری پیکر میں ڈھال دینا شاید ناممکن کے حصول کی سعی کرنا ہے۔ یہاں منظوم فکر اور شاعری کے فرق کو سامنے رکھنا پڑے گا۔ یوں بھی شعر و ادب میں جن کرداروں کے حوالے سے تخلیقی تجربے کا اظہار ہوتا ہے وہ حقیقی دنیا

جدیدیت اور نئی شاعری

اس لئے کہ اس نے جسے جسے مختلف ہوتے ہیں۔ یہ تخلیقی تجربہ لازمی طور پر کسی مادی دعوے کا عکس میں ملتا ہے۔ مذہب، اس میں اور شعور کے تحریک کی بنیاد پر نوامیات کے ضمن میں شامل نہ کر لیا جائے۔ مگر اسے جدیدیت یہ اسٹوڈیو کا تجربہ بات اکر فیصلہ کی آزمائشوں سے گزر کر نئے ابعاد اور منہ سے نکلنے والے رشتہ ان کا طبع، جن میں داخل نہیں ہوتے تو انہیں شعری سطح تک لانے کی ضرورت ہی ہے۔ ان میں سن ۱۹۰۰ء اور ۱۹۱۰ء کے درمیان ابولہب کی شاعری کا سرکاری کردار ابولہب اور اس کی انہیں پس کے گئے ہیں۔ انہوں نے بارہا کہا کہ میں نے سحرانوردی پر دل کی رٹک اور آگ، اسرائیل کی موت کا اسرائیل اور تصور زندگی اس پر ورنہ کی بوجھ اور دیوانہ و عورت، تمنا کے مار کے اہل مرغ، حتیٰ کہ راشد کی ابتدا کی تصویر میں نہ، شعی اور اس کا "میں" جن حسی، جذباتی اور ذہنی واردات سے منسلک ہیں، ان کے ترانہ میں نہیں ہے۔ یہ ایسی شبیہوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو حقیقت کی توسیع کے لئے اس کا مظہر بن گئے ہیں۔ زندگی کی تخلیق و (Re-creation)۔ ان میں سے بیشتر "کردار" اساطیری خطوط و رنگ سے رنگین ہیں، جیسا کہ اس طرح زمان و مکان کے محدود اور معینہ دائروں سے نکل کر ایک ہی "ذہن" سے مراد ہو جاتے ہیں۔ غلط ہے کہ ان شبیہوں کو واقعہ نگاری سے روگردانی کا نتیجہ نہیں ہے۔ حقیقت میں ان کی وسیع تر حقیقتوں یا قطرے میں پچھپے ہوئے سمندروں کا اشارہ یہ سمجھنا چاہئے۔ البتہ راشد کی شبیہیں انہیں اور فخری کی زمانہ کی سماں یا خود انہی کے الفاظ میں "عقل انحطاط" کی دلیل نہیں ہیں۔ ان کی ہمت سے ان کی اور فخری، ہمت کا وسیع تر تخلیقی پلیر ہیں، جنہیں حسی اور جذباتی اشتہاد نے حقیقت کی رفقہ صورتوں کی حیثیت سے دی ہے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ راشد نے جس ہنر کو عیب سمجھ کر خوار کیا اس سے انہیں بچنے پر زور دیا ہے، ان کی فیکرائز استعداد کے سبب سے ان کی متاع سخن میں ان کے معاہدات بھی داخل نہ ہوئے ہیں۔ مجموعی طور پر لا = انسان اور اس کے بعد کی نظمیں، جدیدیت کے انہیں سے راشد نے واضح قرب کی نمائندہ ہیں اور ان میں راشد نو جوان نسل کی شاعری پر اثرات کے ساتھ ساتھ اس نسل کے فکری اور تخلیقی رویوں کے اثرات جذب کرتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ نئی شاعری کے بعض اہم پیروں سے ان کی بے نیازی یا بعد کا اظہار ان کی شاعری سے زیادہ ان کے خیالات میں ہوا ہے۔ اور یہ صورت ہم و پیش بر شاعر کے ساتھ پیش آتی ہے کہ نثر میں جب وہ اپنے خیالات کو انہیں بتا رہے تو اس کے شعری معیار بیشتر صورتوں میں صرف اس کی اپنی شاعری کا جواز یا تسکین جاتے ہیں۔ لیکن یہی یہ بھی ہوتا ہے کہ اس کے بعض اصولوں پر خود اس کی شاعری پوری طرح کاربند نہیں آتی، اور اس نے تخلیقی وجود کی رفتار اس کے ذہنی وجود کے مقابلے میں تیز تر ہو جاتی ہے۔

مثال کے طور پر جدید تر شاعری کے بارے میں راشد کے یہ خیالات کہ

(نئے شاعروں میں) بعض نے اشیا اور مفہوم کے ساتھ اپنا ربط قائم کرنے سے انکار کر رکھا ہے۔ یہ حیثیت ایک مکتب شعر کے، جدید ترین شاعروں کا یہ گروہ کسی اجتماعی ذمے داری کا قائل بھی نظر نہیں آتا۔ انہیں اس دانش کے اظہار سے بھی غرض کم ہے جس کا حامل شعر ہمیشہ رہا ہے۔ یہ شعر کو بیشتر ذاتی خوشنودی کا ذریعہ جانتے ہیں۔ یہ کسی قسم کی مسوئیت قبول نہیں کرنا چاہتے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان میں بعض اس بے نظمی کے شاعر رہ گئے ہیں جو کہ تہذیبوں کے زوال کا باعث ہوتی ہے۔ (65)

کئی تناقضات اور غلط بیانیوں کے شکار ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے (س باب کے آغاز میں ہی اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے) کہ جدیدیت نہ مکتب شعر ہے نہ مکتب فکر کیوں کہ مکتب کا تصور ہمیشہ ایک معینہ دستور العمل اور مقاصد و منہاج کا پابند ہوتا ہے جسے نیا ذہن قبول نہیں کرتا اور خود راشد نے بھی اپنی شاعری کے سلسلے میں بار بار اس رویے سے اختلاف کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے، اجتماعی ذمے داری کا تصور بھی اس لحاظ سے شعریات کے حدود سے نکل جاتا ہے کہ ہر اجتماعی تصور کسی نہ کسی سطح پر افراد کی باہمی رضامندی کا تابع ہوتا ہے اور بالواسطہ طور پر ان کی آزادیوں کا محاسب۔ زندگی اور معاشرے کی تعبیر کے پیش نظر یہ تصور خواہ کتنا ہی کارآمد کیوں نہ ہو، تخلیقی سرگرمیوں کے سلسلے میں اس سے کسب فیض لا حاصل اور فن پر اس کا اطلاق نامناسب ہے۔ پھر خود راشد نے اجتماعی ذمہ داریوں کے بار کو ہمیشہ ان غیر ادبی، سیاسی اور مذہبی گروہوں کی سازش سے تعبیر کیا جو ادب کے چرائے میں افراد کے معصومیت سے فائدہ اٹھانا چاہتے ہیں۔ اشیا اور مفہوم سے رشتے کا سوال بھی اس لحاظ سے ہے معنی ہے کہ خود راشد کی نظموں (آئینہ حس و خبر سے عاری، آرزو راہب ہے، مجھے وداع کر) میں اس احساس بیگانگی (Alienation) کی فردانی ملتی ہے جو صنعتی معاشرے کے ایک اہم مسئلے کی صورت میں نئی فکر کے واضح احواد کا محرک بنا ہے، معنی کے معنی کی جستجو نے نئے انسان کو بے حصولی کے جس تجربے سے روشناس کرایا ہے، اس کی تعبیر و توضیح کم و بیش تمام وجودی مفکروں کے خیالات میں دکھائی دیتی ہے، مارکس تک نے اشیا سے لاطعلقی کے اسباب کی منطقی توجیہیں کی ہیں۔ (یہ تمام سوالات ”جدیدیت کی فلسفیانہ ساس“ میں زیر بحث آچکے ہیں) جہاں تک تہذیبوں کے زوال اور بے نظمی کی شاعری کا تعلق ہے، اس سلسلے میں

جدیدیت اور نئی شاعری

نئی دہائی کے نئی شاعری ایک انتظامیہ معاشرے اور زوال آمادہ تہذیب ہی کے پس منظر سے
 مری کے درمیان ورواں کے دو معیار نے میلانات پر اثر انداز ہونے والے مفکروں نے قائم کئے
 ہیں اس کے پیش نظر مری تہذیب کا روال اپنی انتہا کو پہنچ چکا ہے اور اس کا ظاہری عروج و کمال بھی
 فیصلہ ترقی معیوں یا زوال ہی کی ایک شکل ہے۔ دوسرے یہ خیال بھی مشلوک ہے کہ فنون کے مقابلے
 میں سائنس و سیرت کی اہمیت اور تفوق ہے۔ دور میں نئی شاعری یوں کر کسی نئے تہذیبی زوال کا سبب
 بن سکتی ہے "بہت تہذیبوں کا روال انسانی جذبہ و فطرت کی سمتوں کے انتخاب و تعیین پر ضرور اثر انداز ہوتا رہا
 ہے۔ پھر مرثعہ تہذیب کے عروج میں استعانت، اپنا اناکے عمل اور سطح نظر بنانا چاہتا ہے تو بحیثیت شہری
 وہ نئے نئے طریقوں سے اپنے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ اپنی شاعری کو زندگی کے ہنگامی اور مادی یا
 مفید مقاصد کی خدمت سے بغیر، یوں کہ چین مہمن ہے کہ شاعری کو سماجی خدمت پر لگایا جائے تو سماج کو
 فائدہ پہنچنے کے ساتھ ساتھ شاعری و فنون بھی پہنچتا رہے، تاہم قیاس کے سماجی مطالبات یا عوام کی استعداد
 ترقی و ترقی پسندی اور جمالیاتی سطح کے مابین تمام اختیارات ختم کرنے کے بعد بھی شاعر شعری تخلیق پر
 قادر ہو۔ حلقہء ادب و ادب کی سوانہویں سائیکو پریکٹس (14 ستمبر 1956ء) اس باب میں یہ
 مؤلفہ لایا جا چکا ہے۔ (میں خود راشد نے اس طرز نظر کی خدمت کی تھی، اس سے شاعری کے تعمیری رول یا
 ان کی فائدیت سے انکار مقصود نہیں۔ عرض یہ کرتا ہے کہ شاعری تہذیب کو جس بالواسطہ طریقے سے فائدہ
 پہنچاتی ہے اس سے سائنس یا ٹیکنالوجی کی افادیت، مثل اور اثرات کے تصور سے ممتاز کرنا ضروری ہے۔ اس
 سے قطع نظر، نئی شاعری میں بے نظمی کی وہی معاشرے میں نظم اور تہذیب میں توازن کی ایک بالواسطہ
 آرزو کا اظہار ہے، راشد نے بعض نکتوں پر یہ الزام عائد کیا تھا کہ ان کی نظموں 'انتقام' اور
 'خود کشی' کے کرداروں کو، خود شاعری سوانح کا حصہ سمجھ بیٹھے۔ یہاں خود راشد اسی نظم کی مرتکب ہوئے
 ہیں۔ خود راشد کی غلطیوں میں یہاں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بے نظمی کی عکاسی کرنے والے کردار
 اور نظم شاعریت میں ہیں جن کی ترجمانی میں "راہانی خود کلامی کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔" پھر سوال
 یہ بھی غمت ہے کہ کیا کناہہ کرنے کی خواہش کی طرف بے نظمی اور ابتری پیدا کرنے کی خواہش بھی ایک انسانی
 رویہ نہیں ہے؟ انسانی رویوں میں نیکی اور بدی کی تقابلیت ہے تو راشد خود بھی قائل نہیں ہیں۔ زیر بحث
 نقباء کا تاریخی مسئلہ یعنی نئے شاعروں کا شعر میں دانش کے اظہار سے انکار کرنا یا شعر کو ذاتی خوشنودی کا
 درجہ سمجھنا، شعر کی جمالیات سے متعلق ہے اور روبرو ہے سے ایلٹ ٹیک، فلسفہ اور ادب کے کئی عالموں
 سے یہاں اس رائے کا نظریاتی تائید ملتی ہے۔ چنانچہ صرف نئے شعرا کو اس معاملے میں قصور وار نہیں ٹھہرایا جا

جدیدیت اور نئی شاعری

سکتا۔ شعر میں دانش کے عنصر کی شمولیت کا مسئلہ بھی شعری یا تخلیقی اور علمی اسالیب کی ہیئت و ماہیت کے مابین امتیاز و اختلاف کے پیش نظر، خاصا پیچیدہ ہے۔ شاعری یا فنون سے جس دانش کا اظہار، فن کی ناگزیر شرائط کے ساتھ ہوتا ہے، اس کی نوعیت فلسفے اور علوم کی استدلالی منطق سے یکسر مختلف ہوتی ہے، چنانچہ شعر اور دانش کے ربط باہم پر گفتگو میں شعری طریق کار کی پابندیوں اور تقاضوں سے تحت دانش کی بدلتی ہوئی نوعیتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں فلسفہ و شعر کے ربط و امتیاز کی بحث میں اس مسئلے کا مفصل جائزہ لیا جا چکا ہے۔ نیز سائنسی فکر اور تخلیقی فکر کے فرق و واسطے کی بحث میں بھی اس مسئلے کی بنیاد پہلوؤں پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔

گزشتہ مباحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہو گا کہ بیسویں صدی کے اوائل سے میراجی اور راشدیت کی شاعری روایت سے انحراف اور انیسویں صدی کی جدید شاعری کے مقابلے میں، بہت کم نظیر افکار سے جوئے مظاہر سامنے آئے ان میں اقبال، میراجی، اور راشد کے استثنا کے ساتھ نہیں ہیں۔ ان حسیت کے نشانات بہت نمایاں نظر نہیں آتے جسے جدیدیت کے میلان سے ہم آہنگ قرار دیا جاسکے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے فکر و فن کی بدلتی ہوئی لہروں اور تجدید کی مختلف النوع کوششوں کا جو خاکہ پیش کیا گیا اس سے متصور یہ وضاحت تھی کہ نئی شاعری جذبہ شعور کے جن ابعاد کا محور ہے، ان کی نمود، مکتب فکر کا نتیجہ نہیں۔ نئی حسیت کے انگہار کی داغ بیل نئی شاعری کے باقاعدہ آغاز سے پہلے، بیسویں صدی کے مکتب فکر، اسے شعرائے ہاتھوں، ان جا چکی تھی جو نئے مسائل کے فلسفیانہ تناظر سے آگاہ تھے۔ ان نئی شاعری میں نئے ذہنی اور جذباتی ماحول کے بسیط ادراک کے واسطے سے ایسے کئی عناصر شامل ہو گئے تھے جن کی فلسفیانہ تعبیر، تنسیق، نئے انسان کے مسائل و معاملات کا احاطہ کرنے والے حکم کی ہے۔ بیسویں صدی کے تمدن میں، معاشرتی اور تخلیقی انداز فکر پر جن فلسفیانہ تصورات کا اثر پڑا، یا جن کی دسائیت سے اس انداز فکر کی فلسفیانہ اساس تک پہنچا جاسکتا ہے، ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں با تفصیل زیر بحث آچکے ہیں۔ اس ضمن میں جدیدیت اور راشد کی حقیقت نگاری کے فکری اور تخلیقی رویوں کے امتدادیت کی شاعری بھی دیکھی جاتی ہے اور سائنسی فکر اور جدیدیت کے درمیانی فاصلے کا جائزہ بھی لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت تھی کہ نئی شاعری اقبال اور میراجی کے محجینہ افکار میں گرچہ نئی حسیت کے اولین نشانات کا خاکہ ساف و صاف دیتا ہے، تاہم اقبال اور میراجی کی شاعری میں جدیدیت کے بعض بنیادی اصولوں سے دوری اور اقلیتی کی واضح رہ بھی ملتی ہے، خاص طور سے اقبال کی فکر اپنے معینہ راستوں کی

بیرونی اور مقصد کے تسلط کی وجہ سے افکار و اظہار دونوں کی سطح پر بالآخر خرتی حسیت کے پرچہ سفر سے کنارہ کش ہو جاتی ہے۔ میراجی بلاشبہ نئے فکری اور فنی رویوں کے موثر ترجمان تھے لیکن ان کی شاعری بھی فرانسیسی اشاریت پسندوں کی رومانیت سے والہانہ شغف اور ان کے مخصوص متصوفانہ مزاج کے باعث، نئی حسیت سے وابستگی اور نئے ذہنی و جذباتی ماحول سے یگانگت کے باوجود جدیدیت کا ایک نقشہ تمام بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ شاعری ان تمام ابعاد کا محاصرہ نہیں کر پاتی جن کا مخرج نے انسان کا تہذیبی، فکری اور سیاسی پس منظر اور اس کی پیچیدہ نفسیاتی اور حسی زندگی ہے۔ راشد کی فکر کے ارتقائی مدارج پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ تاریخ اور تہذیب سے فرد کے رشتوں پر غور کرتے ہوئے وہ بعض اوقات اپنے ذہنی تحفظات کے دائرے سے نکل نہیں پاتے، پھر بھی، ان کے آخری دور کی شاعری جدیدیت کے میلان سے گہری مطابقت رکھتی ہے اور نئی شاعری کے سرمائے کا ایک ناگزیر و قابل قدر حصہ بن چکی ہے۔ علی الخصوص لا = انسان اور اس کے بعد کی نظمیں جدیدیت سے منسوب آسٹریائی اور تخلیقی رویوں سے گہری مطابقت رکھتی ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، نیا ذہن انفرادی تجربوں اور ہر انسانی مسئلے کی طرف ذاتی زاویہ ہائے نظر کی شرط کو چونکہ بنیادی اہمیت دیتا ہے اور ہر وابستگی پر اپنی ذات سے وابستگی کو مقدم سمجھتا ہے، اس لئے تمام نئے شعرا کے یہاں مماثلتوں کے ساتھ ساتھ انفرادیت اور ایک دوسرے سے امتیاز کے واضح نقوش بھی ملتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعر و ادب کی تنقید میں آخری فیصلہ ادبی اور جمالیاتی اصولوں پر ہی منحصر ہوتا ہے۔ فکری مماثلتوں کے باوجود، زبان و بیان اور صیغہ اظہار کی تعین ہر شاعر کی انفرادی استعداد سے مشروط ہوتی ہے لیکن نئی شاعری چونکہ نہ طے شدہ نتائج کی پابند ہے نہ کسی بیرونی ہدایت و مصلحت کی تابع، اس لئے فکری سطح پر بھی نئے شعرا اپنی اپنی بصیرت کی ہم سفری کے سبب جذبہ فکر کے الگ الگ راستوں پر گامزن نظر آتے ہیں۔ ان کی حلقہ بندی کا واحد اصول نئی حقیقت پسندی کی وہ توانا لہر ہے جو انہیں کسی سکہ بند اور متعین نظریے کا اسیر نہیں ہونے دیتی اور زندگی کی بے یقینیوں کے باعث انہیں تشکیک و تجسس کی اس اذیت سے دو چار کرتی ہے جو شستہ پامیدوں اور منہدم ہوتے ہوئے سہاروں کا فطری نتیجہ ہے۔ وہ فرد کی ذات کی اس تکمیل کا خواب دیکھنے سے قاصر ہیں جس نے اقبال کے مرد کامل کی تخلیق کی تھی کیوں کہ ان کی نظر میں ہر اس اخلاقی، لوی اور فکری قوت کی شکست کا منظر جاگزیں ہے جو وجود کو درخشاں کر سکے، نہ ہی وہ میراجی کے اس گیان ور دھیان اور متصوفانہ ارضیت کی موج سے سرشار ہو سکتے ہیں جو انہیں ایک تخیلی مسکن مہیا کر دے، ایسا مسکن جہاں لذت و انبساط کی فراوانی ہو اور روح جسم کی پیاس اور جراثیموں کے سبب نڈھال نہ دکھائی دے۔

جدیدیت اور نئی شاعری

ملک نے تیسرے نوں آٹھ سو اور اس نے بعد کے زمانے کی معیوبتوں نے نئے شعرا کے ذہن میں دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دنیا کے روز افزوں تہذیبی، اخلاقی اور معاشرتی بحران کے نقوش از سر نو تازہ کر دیے ہیں۔ جدید تہذیب کے اجتماعی اور انفرادی تشدد نے، رفتہ رفتہ، انہیں اس منزل تک پہنچا دیا جہاں لطیف اور روحانی تصور نے دروازے ان پر بند ہو گئے۔ مہاجروں کے لئے پٹے قفلوں نے تقسیم ملک کے بعد وطن کی زندگی شعار نہ رہے ہوئے انہیں اس پہلی ہجرت کی یاد دلائی جس نے آدم علی سرحدوں کی جست سے کمال برائے امتحان و آزمائش کے راستے پر لگا دیا تھا۔ قومی حکومتوں کے قیام کے بعد صنعتی ترقی کے منصوبوں، اجڑت ہوئے دیہاتوں اور پھیلتے ہوئے شہروں نے انہیں صنعتی زندگی کے جبر و سرد مہریوں کا احساس دلایا اور وہ یہ سوچنے لگے کہ مشرق اب اپنی رضا سے مغرب کی مادیت زدگی کے سیلاب کی زد پر خود کو اتار جا رہا ہے۔ ایک شدید المیائی احساس، اپنی ہی نگاہوں میں خود کو مجرم سمجھنے کا انداز اور اپنی بے راہ روی کو الٹی یا ابھری ہوئی سمتوں سے سفر سے تعبیر کرنے کا سلسلہ اسی موڑ پر شروع ہوتا ہے۔ اسی لئے نئے نئے محرکات ذہنی، معنوی اور محدود ہوتے ہوئے بھی دھیرے دھیرے ایک آفاقی تناظر کی شکل اختیار کرتے گئے۔ ذریعہ آمد و رفت اور وسائل علم کی فراوانی نے زمین کی عناجیں کھینچ دیں۔ خیال اور حقیقت دونوں کی بساط پر مشرق و مغرب کا امتیاز رفتہ رفتہ ان کے ذہن سے محو ہوتا گیا اور نئے انسان کی شخصیت میں انہیں اس آفاقی وجود کا عکس، حسنی دیا جو مائیکرو تہذیبی اور ذہنی مسائل کے جھوم میں گھرا ہوا اپنی تلاش و تحفظ کے سوا کچھ نہیں دیکھتا۔ امدادِ مدیم قاسمی نے نئی شاعری کے منظر نامے پر ذہنی اضطراب و انتشار کے اسباب کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا کہ

اس ذہنی انتشار اور احساس محرومی کی جڑیں دراصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں۔ اپنے کرد و پیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشن شعاعوں کو عالم وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آراء کی شعرا کے لئے مشعل راہ ثابت ہو سکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دور رس، گہرا اور صحت مند اثر پڑتا۔ ہمارے شعرا نے تو اس عبوری دور میں بھی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گتہ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین حلقوں میں سیاسی سازش کا جال پھیلا ہوا تھا۔ چنانچہ ان طرح محرومی اور ناہمی پر احساس شکست چھا گیا۔ اگر یہ انتہائی مایوس کن حالات طول پکڑتے تو یہ پاکستان جیسے نئے ملک کے مستقبل کے لئے تباہ

کن ثابت ہو سکتے تھے۔ مختلف دیستان خیال سے وابستہ شعرا پر ان حالات کا بڑی شدت کے ساتھ رد عمل ہوا۔ ان میں مختلف فلسفیانہ نقطہ نظر رہتے والے شعرا بھی شامل تھے۔ مثلاً تجزیہ کی، ترقی پسند، مذہبی اور غیر مذہبی، غرض یہ کہ ہر قسم کی ذہنیت رکھنے والے شاعر گرد و پیش کے ماحول سے متاثر ہوئے۔ ایسے شعرا پر بھی اس دور کے حالات کا بڑا اثر پڑا جن کا اپنا کوئی نظریہ نہ تھا۔ ان سب نے حتی المقدور حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی۔ نئی، آشوروں نے تو مکمل خلا انقلاب و دعائیں مانگیں۔ لیکن چونکہ کسی قسم کے انقلاب کی دلی امید ہی تھی اور نہ انہیں اس کا مکمل احساس ہی تھا کہ ان کے گرد و پیش کے ماحول بولن چپے ہیں کی ضرورت ہے، اس لئے یہ لوگ یکے بعد دیگرے ایک عجیب بے بسی کے شکار ہو گئے۔ (66)

لیکن صرف پاکستان یا صرف ہندوستان کے ملکی حالات یا برصغیر کے عام مسائل ہیں ہی اس حسیّت کے حرف آغاز کے اسباب کی دریافت ایک وسیع مسئلے کو محدود کر دینے کے مترادف ہے۔ اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ جدیدیت ایک مانگتہ مظہر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی الجھنوں کا احاطہ کرنے والے وہ تمام فطرت جن کے خیالات سے جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے طعن میں بحث کی جا چکی ہے، کسی مخصوص قوم، قبیلے یا ملک کے انسان کو اپنا موضوع نہیں بناتے۔ ان کے نتائج انکار کا اطلاق ہر اس انسان پر کیا جاسکتا ہے جو جدیدیت تہذیب کے بحران سے آگاہ اور مختلف النوع اپنی، جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں اور سوالات سے دوچار ہے۔ انہوں نے الگ الگ شعبوں میں انفرادی طور پر ان سوالات کو سمجھنے اور ان کی حقیقت تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ وہ ممالک جو برصغیر کے مخصوص سیاسی مسائل سے مماثل مسئلوں کے شکار نہیں ہوئے یا جہاں سیاسی استحکام اور معاشرتی و معاشی ترقی کی تمام برکتیں وافر ہیں (مثلاً یورپ کے بیشتر ترقی یافتہ ممالک یا امریکہ اور روس) ان میں آواں کار دنیاویات کا فائدہ ورنہ حسیّت کی صداقت میں روز افزوں یقین اس امر کی جہن شہادت ہے کہ جدیدیت اصلاً ایک قوی الاثر جہن، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے جس کے انسلالات عصری بھی ہیں اور لازمانی بھی۔ چنانچہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس فراہم کرنے والے افکار و ایقانات میں انسان کی موجودہ صورت حال کے ساتھ ساتھ ان مسائل کے تجزیے اور تفہیم کی کوشش بھی ملتی ہے جن سے انسان کا خفگی رشتہ ہے۔ بالفرض جدیدیت کو مغربی انسان سے منسوب کر دیا جائے جب بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری نے اپنی روایت کے مختلف مد رت پر بیرونی اثرات ہمیشہ قبول کئے ہیں، اور اس تندہی کے ساتھ کہ بالآخر ان اثرات کی نوعیت بیرونی نہیں رہ

جدیدیت اور نئی شاعری

ی۔ نئی تہذیب نے تسلط نے اردو شاعری و ایرانی روایات شعر سے قطع نظر، ایرانی طرز احساس سے رقت رفتہ سے اردو قریب رہا یا کہ ہندوستان کے مخصوص طبعی، جغرافیائی اور تمدنی پس منظر پر ایرانی شعرا کی فنی، مادیاتی اور مادی ترقی قدریں غالب آتی آئیں۔ مسلمان شعرا نے ساتھ ساتھ اردو کے غیر مسلم شعرا بھی مختلف، کلمات عرب و عجم کے حوالے سے اپنی حقیقی یا جعلی روایات کا اظہار کرتے گئے۔ کبھی بھی صرف اس بنا پر ان کاوشوں کو مصنوعی یا حقیر نہیں سمجھا گیا کہ ان کی ملی اور قومی روایات اور ان کی تخلیقی روایات کے سرچشمے تک تک ہیں۔ جاتی اور آزادی شریعت، ان کی تہجد پرستی اور انگریزی شاعری کے پیمانے پر اردو شاعری و جدید بنانے کی سرگرمیوں میں بھی مانع نہیں ہوئی اور جہاں کہیں انہیں اس سلسلے میں کسی دشواری کا سامنا ہوا، انہوں نے اپنی ضد ورتوں کے مطابق اس کے نقشے میں رد و بدل کرایا۔ اقبال مغرب ہی کے وسیع سے وسیع نئی شریعت تک پہنچے۔ اردو شعر و ادب میں متعدد نئے اصناف کا اضافہ مغربی اثرات کا ہی رتھن است ہے۔ اردو کی شاعری جی اپنے جغرافیائی اور طبعی ماحول نیز تہذیبی روایت سے ایک انوکھے رشتہ رکھتی ہے۔ یہ نکلہ زبان کی میثیت کسی جاہ اور بجاں سے کی نہیں ہوتی اور اس کی جڑیں اس کی مخصوص تاریخ، تہذیب اور ارضی پس منظر میں دور تک پیوست ہوتی ہیں۔ اور اب کہ تہذیبی، سیاسی، معاشی، اخلاقی اور تخلیقی اقدار و افکار کا ایک نیا نیا مہذب دنیا کے گرد اپنا جال تیزی سے پھیلاتا جا رہا ہے، اردو کے شاعرانہ اس سے متاثر ہونا فطری تھا۔ چہرئی حسیت کا کوئی بندھا کا عقیدہ یا مذہب نہیں، اس طرح جیسے معاشیات، سیاست اور تہذیب کا کوئی عقیدہ یا مذہب نہیں ہے۔ یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت ایک رویہ ہے، نئے انسان کا، اس کی ذات اور کائنات کی طرف اور چونکہ اسے اختیار کرنے کے لئے اس پر کسی مخصوص نظریے سے وابستگی کی شرط لازم نہیں آتی اس لئے وہ اسے تاریخ کے فیصلے و یوں دور و حقیقت کے طور پر مجبوراً آزادانہ قبول کرتا ہے اور مستعار جذبات کی پرورش یہ سے ترجیح دیتا ہے۔

جدیدیت اس نئی حقیقت پسندی سے عبارت ہے اس کی جڑیں مختلف حقیقی اور غیر حقیقی (لفوی معنوں میں) انسانی اور مابعد الطبیعیاتی، مادی اور روحانی منظموں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ لیکن اس کا سرچشمہ مادیات اور عوس و تشکیلات، یہ جو انوکھت پرست کا انسان ہے، اس لئے نئے لکھنے والوں کے یہاں

تجربہ بھی فطرت ہی کے چند در چند عوامل میں سے ہے۔ یعنی آسانی

نہیں بلکہ خاص زمین ہی کی چیز ہے، چنانچہ اس کے یہاں یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ خواب میں خاک اور خاک میں خواب دیکھا جائے یہ جز میں کل دیکھنے کی

بات نہیں بلکہ خاک میں خواب دیکھنے کی یعنی جھوٹ میں سچ اور سچ میں جھوٹ۔
خدا اس دھرتی کا پھل ہے۔ اور بے بروی اس کا الہام (67)

یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا کے نزدیک بے راہ روی بھی مقدس ترین اعمال ہی کا حصہ ہے، جس طرح کثافت لطافت ہی کا ایک درجہ ہے۔ نئی شاعری انسانی اعمال پر اسی لئے بالعموم کوئی، خدائی قلم لگانے سے گریز کرتی ہے اور انسانی وجود کی ان تاریکیوں کو بھی تخلیقی تجربہ بناتی ہے جن کے خبر میں نیکیں گم ہو جاتی ہیں اور رنگوں کا باہمی امتیاز معدوم ہو جاتا ہے۔ یہ طرز فکر نہ منظم مذاہب کے سے قبل قبول ہو سکتا ہے نہ مارکسزم کے لئے کیونکہ دونوں کا مقصد جبلتوں کی بغاوت کو پسپا کر کے انسان کو اس سے تعمیری روں پر مائل کرنا ہے۔ اس لئے نئی شاعری ایک شدید مذہبی تاثر کی ترجمانی میں بھی رہی مذہبی شاعری سے اپنے فرق کو قائم رکھتی ہے اور بالواسطہ طور پر ایک بہتر زندگی اور نظام حیات کی ضرورت کا احساس دلانے کے وجود مارکسزم کے روایتی تصور سے اپنا دامن بچاتی ہے۔ اس کی حقیقت پسندی سائنس کی اضافی اور تغیر پذیر حقیقت پر دھیان دیتی ہے، لیکن اس حقیقت سے کوئی رشتہ قائم نہیں کر پاتی جسے عقل کی مابعد طبیعیاتی جستجو نے دریافت کیا تھا۔ نئی شاعری اس انسان کے تجربوں سے نمودار ہوئی جو خدا کے بغیر اپنی حقیقت، حقوق اور مناصب کو سمجھنے پر مجبور ہے؛ جو سکون چاہتا ہے لیکن کسی بادی برحق کی رہنمائی کے بغیر، جو زندگی کی لذتوں سے فیض یاب ہونا چاہتا ہے لیکن کسی نظر بے یار و حافی قدر میں ایتقان کے بغیر، اور جو اپنے وجود کو گوارا بنانا چاہتا ہے لیکن آداب خداوندی سیکھے بغیر۔ جو گناہ اولیس کی سزا کا بوجھ اٹھانے پر آمادہ نہیں ہوتا کیونکہ اس رمز سے وہ باخبر ہے، کہ وہی تجربہ انسان کا اپنا تجربہ ہے جو اس کی اپنی جان و تن سے منسلک ہو۔ اس کی نگاہ اپنی حقیقی صورت حال اور کرۂ ارض پر پھیلے ہوئے سوالات کی اسیر ہے، اس لئے وہ نہ تو ہفت افلاک کی تسخیر کا داعی ہے نہ اس ذوق یقین کا حامل جو الوہی سہاروں کی مدد سے ہر سوال کو برتنے سے پہلے ہی اس کے جواب تک پہنچ جاتا تھا۔

اس کا سبب یہ ہے کہ نیا ذہن پوری انسانی تاریخ کو موجودہ عہد کی پریشاں سامانی کے تناظر میں ایک مسلسل زوال کی داستان سے تعبیر کرتا ہے اور اپنے ذاتی تجربے کی بنیاد پر پورے اجتماع کے ماضی و حال کے تجربے کا محاکمہ کرتا ہے۔ وہ منظم مذاہب کے ہمہ از اوست اور مارکسزم کے ہمہ اوست دونوں کے مقابلے میں صرف ”ہست“ کو اپنی حقیقت مانتا ہے لیکن اس ”ہست“ کی حدیں بہت وسیع ہیں۔ تاریخ کے وہ تصورات جنہیں ٹوائٹن بی نے غیر ارضی حقائق (مذہب میں عقیدے) اور، اپنے عہد کے مقصد و ضروریات کے مابین مفاہمت کی بنیاد پر ترتیب دیا تھا، یا وہ دینی نظریہ جو تاریخ کو خدا اور بندے

جدیدیت اور نئی شاعری

کے روابط کا تسلسل قرار دیتا ہے، یا جدلیاتی ارتقا کا تصور جو تاریخ سے ضدوں کے تصادم کے نتیجے میں فتح یاب ہونے والی سچائیاں مراد لیتا ہے، ان میں کسی کا رشتہ فرد کے ذاتی تجربے یا تفاعل سے نہیں۔ اس لئے نیا شاعر اپنے عہد کی حقیقتوں کو بھی گزشتہ حقیقتوں سے زماں کی ایک مسلسل ڈور میں مربوط دیکھ کر ان کی صداقت پر شک و شبہ کی نظر ڈالتا ہے۔ وہ ماضی کو بھی اپنے حال میں موجود دیکھتا ہے۔ اس لئے حال کے جبر سے بھی انکار کرتا ہے:

”میں ان میں نہیں ہوں جو ہوں گے
میں اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہوں
اور انکار کے رات دن سے گزرتا ہوں
میرے لئے معجزے اور پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی ساری
سچائیاں مردہ نسلوں کی تاریک قبروں پہ غٹی ہوئی تختیاں ہیں
مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زندہ ہونے کی خواہش نہیں ہے
(سلیم الرحمن: ایک کتبہ)

_____ یعنی نہ وہ ان حقیقتوں کے درمیان زندگی گزارنا چاہتا ہے جو مستحضر ہو کر اپنی حرارت کھو چکی ہیں اور قبروں پر غٹی ہوئی تختیوں کی مثال نسب ہیں، نہ نئی زندگی کی حقیقتوں کو جوں کا توں قبول کرتا ہے۔ انسانی تجربوں کی پوری داستان، زوالِ آدم سے تا حال، اسے بربادی کے ایک ہی مرکز کے گرد گھومتی دکھائی دیتی ہے اور ہر نئی آبادی میں اسے بربادی کی اس آتشیں لہر کا سراغ ملتا ہے۔ ماضی سے حال تک، وقت کے رُگ و پے میں رواں دواں یہ لہر، قدیم و جدید کے درمیانی فصل کو بے معنی بنا دیتی ہے:

کانفرنس، مشورے، بیچ ہٹا، پالنا
شانقی کے نام پر اور بھی خونریزیاں
دامن تہذیب پر اور بھی کلکاریاں
اور بھی بربادیاں
پھرتی آبادیاں؟
بند بھی کر لوں اگر آنکھ کی میں کھڑکیاں!
وقت کے اسٹیج پر صبح ازل سے رواں!

ایک سی پر چھائیاں ایک سی پر چھائیاں

(اسن احمد اشک ۱۹۸۷ء)

تصور تاریخ اور زوال مغرب کے اعلان کو عصری تہذیب سے پس منظر میں لے کر دیکھا جائے تو مغرب ایک خطہ ارض کے بجائے ایک ملامت بن جاتا ہے، تاریخ و تہذیب کے مابین پرانے تصور جس کے نزدیک تعمیر و ترقی کا واحد پیمانہ زندگی کی سہولتوں کے وسائل کی کثرت ہے۔ نئی شاعری انہی وسائل میں محرومی و نارسائی کا نقش بھی دیکھ لیتی ہے، چنانچہ عصری تہذیب سے نا آسودگی و انہی وسائل کی تاریخ کے سمت و سفر کی پوری روداد سے نا آسودگی کا اظہار بن جاتا ہے۔ صبح ازل سے ایک سی پر چھائیاں وقت کے اسٹیج پر رواں دکھائی دیتی ہیں اور ان سے تماشے سے خاک و خون کی ایک ہی داستان مرتب ہوتی ہے۔ ان پر چھائیوں کے سفر کا ہر نشان جب ایک دوسرے سے مشابہ ہے اور رفتہ رفتہ ہر نقش بربادی و خونریزی کے لمحہ، گزراں کا کس، تو تجربوں کا یہ پورا سلسلہ اس دائرے کی مثال ہو جاتا ہے جس کے تمام نقطے ایک دوسرے کے تعاقب میں سرگرداں دکھائی دیتے ہیں۔ تاریخ کے متدہار (Cyclia) تصور کی اساس، تہذیب کے اسی انداز سفر پر قائم ہے، اس اختیار کے ساتھ کہ تاریخ کی نگاہ تہذیب کی حقیقت کے برعکس اس کے دفاع یا جین سپاہیوں تک ہی محدود ہوتی ہے۔ شاعر روشنی میں اندھیرے کا طاسم بھی دیکھ لیتا ہے۔

مختار صدیقی کی نظم ”قریہ ویراں“ میں راکھ یعنی فنا یا بستی بستی اور بواؤوں کا مدفن ہے۔ مرگ آسا زندگی نے بستی کی زنجیر معنوی طور پر توڑ دی ہے، چنانچہ زمان و مکان کے قیود اس میں زائل ہو گیا ہے۔ ماحول اور فضا کے بندھن ٹوٹے تو ماضی و حال سے بھی سارے رشتے قطع ہو گئے، ایک لازوال نیستی اس آباد ویرانی کا نشان بن گئی۔ اس طرح نیا شاعر واقعاتی شہادتوں کا خوب پواسہ رکھنے کے ان کے جوہر کا سراغ لگاتا ہے اور تہذیب کے زمانی تجربوں کو ایک لازماں معنویت تک لے آتا ہے۔ اور مثال دیکھئے:

کتنی بدل گئی ہیں سچائیاں پرانی
گردن تک آگیا ہے تہذیبوں کا پانی
زردوں کا جلنا بجھنا

کہتا ہے اک کہانی

برشے ہے اک علامت ہر چیز اک نشانی

انہ کا خاک ہوں کے شرمندہ معانی

انہ کا بجھ رہے ہیں

ڈرے چمک رہے ہیں

(عمیق حقیقی۔ نیم خالی احساس کی نظم)

اس کے ساتھ ساتھ، جیسا کہ اس باب کی ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے، بعض نئے شعرا کے یہاں ماضی کی مکمل نئی کارخان بھی ملتا ہے، اس ایقان کے ساتھ کہ نئی فکر تہذیب کے جس خاکے کی تشکیل میں مصروف ہے وہ گزشتہ نسل کی منافقت کے برعکس، ایک نئی انسانیت کا مظہر ہوگا۔ راشد نے اپنی نظم ”زمانہ خدا ہے“ میں وقت کے اقتدار اور تحکم کے اثبات کے ساتھ ساتھ اس امکان کی نوید بھی دی تھی کہ وہ ستیس جو رکھوں برس پیشتر تھیں اور وہ جو لاکھوں برس بعد ہوں گی، نئے انسان کی نگاہوں سے اوجھل ہیں، چنانچہ یہ حقیقتی ہیں، لیکن نگاہوں کے آگے جتنی ہوئی حال کی رتی جو بظاہر عدم ہے کبھی نہ کبھی ”ہست“ بن جائے گی۔ یہ دوسری آواز کہتی ہے

منہ امروز کی تحصیل میں ہوں

شعلہ تبلیغ نہیں لفظ کا ماقبل کہاں

بعد کی مجبوری ہے شوق و حضور

آج لفظ خاموشی ہے

بات نہیں بات کا مفہوم نہیں

روز ملاقات بھی مسندیں گاہائے عقیدت کی منڈھی بلیں

شکستہ سے لگا مرحلہ، شرح صدر

معنی و الفاظ کی بیگانگی

افسوس سرشام بہاراں کی عنایات کے سو وعدے

ہا آج تک میرا چلن بدلا ہے

(افتخار جالب منہ امروز کی تحصیل میں ہوں)

جدیدیت اور نئی شاعری

ان الفاظ میں کسی امکان کی بشارت نہیں۔ صرف اس حقیقت کی نشاندہی ہے کہ حال مفہوم سے عاری سکوت ہے۔ لفظ کی مانند جو اپنے ماقبل و مابعد دونوں سے منقطع ہو چکا ہے۔ شام بہاراں کے وہ تمام وعدے جو نئے انسان تک اس کی تاریخ کے حوالے سے پہنچے تھے محض فریب غایت ہوئے، کیونکہ حال کا چلن اس کی رہنمائی اور روشنی سے بدل نہیں سکا۔ قدیم و جدید کے تنازعے کا سبب یہ ہے کہ نئی قدار بھی تشکیلات کے مراحل سے گزر رہی ہیں اور پرانی اقدار نے انسان کا طاق دور بہت سے قاصر۔ نواں بنی سے تاریخ کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو مسکھتی تہذیب اور جدید تہذیب کے تضادم یا عقیدے اور بے عقیدگی کی کشاکش کے سینے میں واضح کرنا چاہا تھا۔ مفہوم یہ تھا کہ روح امروز کی تمام پیاریاں دور اور زخم مندمل ہو سکتے ہیں، اگر عقیدے کی اطاعت تسلیم کر لی جائے اور اس کی ہدایت کے مطابق زندگی نئی سمتوں کا تعین ہو۔ نئی حسیت نئی سمتوں کی تلاش کا بالواسطہ اظہار تو کرتی ہے مگر اجتماعی تاریخ کے اب تک کے تجربوں کے پیش نظر، آزمودہ نسخوں کو پھر سے آزمانے پر رضا مند ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں ماضی اقدار کے ایک زلٹے پن سے بے زاری اور خیال و مادے کی وحدت پر ارتکاز کے باوجود (جو محض اوقات و بعد الطبیعیات کے نئے زاویوں تک لے جاتا ہے) کسی برقی ہوئی حقیقت کو از سر نو برتنے کا رجحان نہیں ملتا۔ اس طرز فکر کا دوسرا سبب زندگی کی لایعنیت کا وہ احساس ہے جو زمین بدھ مت، دھارما ازم اور وجودی فکر کے بعض عناصر کی وساطت سے واضح ہوا۔ حال بھی گذشتہ بنی کہ اس منتظر لمحے کے ہاتھ میں تے ہی آنے والی دوسری ساعت اس لمحے کو ماضی کی جانب ڈھکیل دیتی ہے۔ نتیجہ عدم تے حد تک ایک اندھی دوز، یا لایعنیت کی جاودانی۔ نئی شاعری میں اس تجربے کی مثالیں وافر ہیں۔ وضاحت کے لئے صرف ایک اقتباس دیکھیے :

گذشتہ بنی ہے سحر بھی شب بھی

گذشتہ بنی ہیں بسنت، برسات، پوس، پست، جھڑ

رتوں کے یہ سارے قافلے اور ساعتوں کے یہ سب مسافر

ہواؤں کے ساتھ آتے جاتے رہیں گے یوں ہی

مگر یہ تکرار آمد و رفت اک تسلی سے بیشتر خاک بھی نہیں ہے

کہ وقت تو ایک جادہ نارسا کی مانند جاوداں ہے

(ضیا جالندھری۔ جادہ جاوداں)

سانسی، حال کا بھی منظر نامہ، تاریخ و تہذیب کی طرف ایک غیر رجحانی رویے کا محرک بنا۔ سائنس کی قطورت، دور رس و نصرت پر متزلزل ہوتے ہوئے یقین، نیز مادی ترقی کے بجائے تخلیقی ارتقا کے ایک ہمہ گیر تصویر کی اساس بھی اسی رویہ پر قائم ہے۔ وجود کی معین حقیقت میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت اور انصافیت کے نظریہ کی مدد سے جدید طبیعیات نے یہ ثابت کر دیا کہ نظام شمسی میں ہر شے تغیر پذیر اور نسبی ہے، نیز مطلقیت سے محرومی نے سب اپنی تکمیل کے لئے کوشاں۔ انسان بھی ریاضی کا کوئی فرمولہ نہیں بلکہ اعداد کی اُلٹ پھیر۔ ذریعے سمجھایا جائے۔ سائنس نے اب تک وجود کی جتنی تبصروں تک رسائی حاصل کی، ان کے بعد مجیدوں کا ایک گہرا سمندر ہے جسے انسانی عقل اب تک پایاب نہیں کر سکا ہے۔ میرے صاحب نے سب یہ بات کہ بتائیں کہ حاصل چو بھی نہیں اس لئے میں نے کتابوں کو اٹھا کر حلق پر رکھ دیا ہے۔ (تعمیل مکرر کرنے سے دیمانہ چو حصول) میں نے کتابیں رکھیں اٹھا گھر کے حلق میں) تو میرے لئے یہ مراد عقل کا، یہی مطلب تھا جو اپنے حدود کا اسیر اور وجدان سے عاری ہوتا ہے۔ انسانی وجود سے مراد عقلی استدلال سے زیادہ، وکبری اور دور رس ہستی کے متقاضی ہوتے ہیں۔ اقبال نے بھی اسی سے عقل، صبر و سراپا حجاب یا ابن الکتاب اور عشق کو سراپا حضور اور ام الکتاب سمجھا تھا۔ یہ عقل یا صمدی تہذیب نہیں بلکہ اس سے غور سب چار اور تین پر اعتماد، فی شکست کا اظہار ہے۔ اور جیسا کہ پہلے ہی کہا جا چکا ہے، قبول سے عقل ہی کی مدد سے عقل کی نارسائیوں کا شعور حاصل کیا تھا۔ عقل سائنسی فکر یا معلومات کے پس منظر پر نگہ کرتی ہے اس پر شک و شبہ کی بنا کہ خود سائنسی علوم کے ماہر ڈالنے لگے تھے۔ آج کے نئی دوسرائی بنیادیں ہمیشہ خطے کی زد پر دکھائی دیتی ہیں اور بازنانہ رنگ نے سائنسی دریافتوں کی عدم قطعیت کے باعث غیر یقینیت کا ایک باقاعدہ منظر یہ ترتیب دیا۔ اس غیر یقینیت کی ایک اور واضح بنیاد آزاد ارادے کی وقوت ہے جو فرد کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے (اور عدم توازن کی صورت میں موثراتی انتشار کا سبب بھی بن جاتی ہے)۔ انفرادیت کی یہ رو مادی کی فعلیت کو غیر متوقع اور پراسرار بناتی ہے۔ شاید اسی لئے متعدد سائنسدانوں نے انسانی فطرت کی بیکراہی کو ناقابل تسخیر سمجھ کر منطقی استدلال کی محدودیت اور بے بسی تسلیم کر لی اور تخلیقی ارتقا یا اچانک تبدیلی کے نظریے نے ڈارون کے ارتقاء کے انتخاب پر مادیات کے نظریے کی اہمیت کم کر دی۔ طبعی اور مادی قوتوں کے تفوق پر ارتقا کے اس تصور سے بھی یہ پڑی کہ انسان فطرتاً صلح جو اور نیک خو ہے اور معاشرتی اضطراب و انتشار کا سبب نہیں بلکہ فی الواقع وہ جذباتی عدم توازن ہے جو سامنے کی بوس اور عقل کی ناروا ترغیبات کے نتیجے میں انسانیت کا مسم بن گیا۔ اسی لئے نئی حسیات سائنسی فکر کی آمریت سے انکار کرتی ہے اور شعر کی زبان

میں جب یہ بہتی ہے کہ

تم اپنی عقل و منطق پر ہونا زار
یہ ناخن اس جگہ کیا کام دیں گے
جہاں دل کی گروہ ابھی ہوئی ہو

(غیب الرحمن تم اپنے خواب حریہ پہ نہ پھڑکاؤ)

_____ تو یہ انداز نظر رویہ مافی ہوتا ہے نہ مخالف عقلیت، اور دل کی برو انسان کے س، انفرادی تجربے کی علامت بن جاتی ہے جو کسی معینی طریق کار سے سنجائی نہیں جاسکتی اور ایسا اتی جذباتی قریب ہ تقاضہ کرتی ہے۔ نہ ہی عقل کی تنقید سے یہ مفہوم اٹھتا ہے کہ اس طرح تہذیبی ارتقائی قوت متحرک و درہستہ پر حرف آئے گا اور عقل سے بے نیاز ہو کر انسان کے اندر چھپا ہوا دانش پرست زندہ ہو جائے گا۔ انسان کی موجودہ ارتقائی صورت حال میں تخریب کے عناصر فی الواقع عقل سے ریزہ ہونے والے عقل کی بے محابہ پرستش کا عطیہ ہیں کیونکہ انسان میں جنگ جوئی کا رجحان اس وقت پیدا ہوا جب عقل نے سے معاشی تنظیم نیز ذاتی اقتدار کے تساط کی ایسی راہ دکھائی جس پر چلتے ہوئے رفتہ رفتہ اپنی فطری معصویت سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ اس لئے نئی شاعری میں فطرت سے دانشکی یا اس کی طرف مراجعت کی خواہش کا انہار تاریخ سے دھارے کو اسٹی سمت موڑنے کے بجائے تاریخ و تہذیب کا اکابر قدم بن جاتا ہے اور ماضی پرستی مستقبلیت ہی کی ایک شکل۔ نام طور پر جدیدیت سے یہ ایک وقت دو متضاد باتیں منسوب کی جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جدیدیت کی ترجمان شاعری تاریخ و تہذیب کے پورے ورثے کی قدر و قیمت سے انکار اور شعور و آہی کی تمام تر روایات سے انقطاع کو اپنا شعار بناتی ہے، دوسرے یہ کہ نئی شاعری میں مراجعت کی ہر ایک نوٹ کی ماضی پرستی ہے جو حال کی تابانی اور مستقبل کے امکانات سے آنکھیں چرائی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں باتیں یہ ایک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں اور ہر چند کہ شعر و ادب ہی نہیں، عام زندگی میں بھی انسانی جذبہ و شعور کی حدیں سیاہ و سفید کے ختمی خانوں میں تقسیم نہیں کی جاسکتیں اور ایک ہی مرد یا عورت کے ہمتاغ کی صورتیں بھی پیدا ہوتی رہتی ہیں، تاہم مراجعت کے شعور کی تنہیم میں اسے ماضی پرستی یا قدیمت زدگی سے تعبیر کرنے کی غلطی بہت عام ہے۔ اس مسئلے پر مزید بحث سے پہلے چند مثالیں دیتے

سب اپنے گھروں میں لمبی تان کر سوتے ہیں

ور دور کہیں گول کی صدا چہ کہتی ہے (نامہ ظہری)

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ
اور کچھ دن پھر اُداس اُداس
(ناصر کاظمی)

وہ جنگلوں میں درختوں پہ کودتے پھرنا
بہت برا تھا مگر آج سے تو بہتر تھا

بڑے سے بڑے گا رہتا ہے
پیار ہوتا ہے گھنے جنگل میں
(تحمہ ملوی)

لومنتوف اور دوستوفسکی بودلیر اور استاں دال

ایک سے ایک دہال

گوتم بدھ اور افلاطون

مخلص جنون

نا تک دیو اور بلھے شاہ

سیدھی راہ

(زاہد آذر: واہسی)

کتابیں میرا جنگل ہیں

جنہیں میں کاٹ کر اب بارہویں زینے پہ بیٹھا ہوں

معانی کے بیولوں میں چمکتی صورتوں سے دور تنہا

حرف کے صد مات سہتا ہوں

کہ میں خود آگہی کے بھاری سانسوں کا سمندر ہوں

جسے نمکین پانی کی سزا آبادیوں سے

بارہاں کی طرح کافی دور رکھتی ہے

(انیس تا کی: حرف ایک جنگل)

ظاہر ہے کہ کوئی بھی سچا شعری تجربہ دوسرے تجربے کی تکرار محض نہیں ہوتا اور موضوع کی یک

رنگی بھی الگ الگ شاعروں کے یہاں ان کی انفرادیت فکر اور تخلیقی استعداد کی سطحوں کے فرق کی وجہ سے منفرد جمالیاتی وحدتوں کو جنم دیتی ہے۔ پھر نئی شعریات کا تو اصل الاصول ہی ذاتی تجربے سے وفاداری ہے۔ اس لئے محولہ بالا اشعار واقعات ایک ہی تجربے کا عکس نہیں ہیں۔ ماضی کاظمی کے متذکرہ اشعار میں جذبے سے ہم آہنگ ہوتی ہوئی فکر کی لہر ایک خاموش احتجاج ہے، اس بے بسی کے خلاف جس نے فطرت کے حسن کا احساس شہر بے شام و سحر کے مکینوں میں زائل کر دیا ہے۔ کوئل کی صدا گزرے ہوئے وقت کی آواز نہیں بلکہ انسان کی اس خلعتی معصومیت کا استعارہ ہے جو نئی تہذیب کے تصنیفات کے انہار میں دب گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ بے حس ہی نہیں اپنی بے بسی پر قانع بھی ہے۔ یہ بے بسی غصت کی گہری غیند ہے جس کے دروازوں تک اس کی معصوم روح کی صدا پہنچ بھی نہیں پاتی اور فراموش کاری کے دور افتادہ جنگلوں میں کھو جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں رفتگاں کی علامت اس کی کھوئی ہوئی معصومیت کی یا شخصیت کے ان کھوئے ہوئے حصوں کی نشاندہی کرتی ہے جو اب یاد بن چکے ہیں، جن کے کھو جانے سے شخصیت اجاڑ اور ادھوری ہو گئی ہے اور جن کی بازیافت کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی بے خبری پر قناعت کے دائرے سے نکلے۔ موجودہ صورت حال کی الم ناکیوں کا احساس اسے اس درجہ افسردہ کر دے کہ اداسی کی دور اسے مسلسل کھینچتی ہوئی بالآخر اس موڑ تک پہنچا دے جہاں اس کے لئے نجات کی راہ نکلتی ہے۔ محمد علوی کے محولہ بالا اشعار میں فضا ماضی کاظمی کے اشعار کی طرح دھندلی نہیں اور نوکیلے پیکروں کے استعمال کی وجہ سے نسبتاً صاف دکھائی دیتی ہے۔ پہلے شعر میں جنگل ماضی کی علامت ہے۔ بھری پڑی آبادیوں پر چھائی ہوئی اداسی اس احساس تک لے جاتی ہے کہ جنگلوں میں درختوں پر چھلائیں لگاتے رہنا مگر چہ تہذیب کے بچپن کی کہانی ہے، اور اس لحاظ سے فرسودہ و بے حصول، تاہم حال کی اس مسرت و شادابی سے خالی زندگی کے مقابلے میں وہ نشاط آفریں کھلندہ راہیں بہتر تھیں۔ عقل نے ہر وجود کے رد مسکتوں کے دائرے کھینچ دیئے ہیں۔ چنانچہ ہر شخص جذباتی سطح پر دوسروں سے دور ہو گیا ہے۔ گھنے جنگل کی علامت دوسرے شعر میں جذبے کی سرشاری کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ قرب اور رفاقت کا احساس روح کی اسی سرشاری کا مرہون منت ہے۔ ان اشعار میں افسردگی کی آنچ، نامطبوع حقائق پر برہمی کی لے کے دب جانے سے پیدا ہوئی ہے۔ زاہد ڈار کی نظم ”واپسی“ میں فلسفیانہ موشگافیوں اور تیغ کے جسم کش (اور اس لحاظ سے روح کش) تصور کے مقابلے میں ابدی مسرتوں اور اقدار کی جستجو کے تفوق پر زور دیا گیا ہے۔ ایسی جستجو جو انسان کا رشتہ اس کی دھرتی سے بھی قائم رکھے اور اسے محض مٹی کی سازشوں میں گرفتار بھی نہ ہونے دے۔ یہ ارضیت میراجی کی طرح پورے آدمی کی تلاش سے عبارت

تصور بھی حال کی حقیقت کے گہرے ادراک اور مستقبل سے وابستہ ایک نیک اندیش رویے کے طعن سے نمودار ہوا ہے یا محمد علوی کی نظم "مراجعت" میں جنگلوں کی طرف واپسی کی ترغیب فی الواقع باطن کی اس دنیا کی طرف واپسی کی ترغیب ہے جہاں فطرت سے انسان کا تعلق ابھی ختم نہیں ہوا ہے یا مادی حقیقتوں سے دائرے سے باہر اپنی ذات سے رشتے کی تجدید کم از کم اس امکان کو باقی رکھنے کی کہ انسان زندگی اور نفس کے تحفظ کی راہ اختیار کر سکے۔ بقائے اصلح کے اس تصور میں اصلح کی نوعیت نہ نقطہ سے فوق لبتہ سے مماثل ہے نہ اقبال کے مرد کامل سے، کیونکہ ایک آدم کو بہیمیت کا درس دینا ہے اور دنیا سے استیلا سے آداب خداوندی سکھاتا ہے۔ چنانچہ دونوں وجود کی حقیقت حال کے بجائے اس کے ممکنات کو مقصود نظر رکھتے ہیں۔ نئی شاعری میں "اصلح" آئڈیل نہیں بلکہ وہ حقیقی انسان ہے جس پر اس کی حدت بذہنی دینی مادی پرستی اور تعقل پسندی نے غیر فطریت کے پردے ڈال دیئے ہیں۔ اور یہ ساری نقشہ حقیقت کی دو سطحوں سے درمیان ہے، جن میں سے ایک مشہود ہے اور دوسری نگاہوں سے اوچھل جانے کے باعث بظاہم تجزیہ کی۔

بقائے اصلح اور فاشزم کے نظریات نے قوت کی پرستش کے رتخان کو اتقویت پہنچانی تھی۔ عالمی جنگوں نے اس کی ہلاکت کا تجربہ عام کیا اور انسانیت اجتماعی موت کے اس اندیشے میں گرفتار ہوئی جس نے زندگی سے اس کی بے تکلفی اور احساس نمود چھین لیا۔ آہاں کا رد کے مختلف رویوں کی طرف جدیدیت اور فنا پرستی یا خواہش مرگ کو بھی عام طور پر لازم و ملزوم قرار دیا جاتا ہے اور جدیدیت نئی فضا حلقوں میں نئی شاعری کی مذمت و تنقید کرتے وقت "موت سے وابستگی" کے عنصر کو خاص طور پر نشانہ بنایا جاتا ہے۔ ارتقا کے تمام نظریوں اور جدید سائنس نے اس حقیقت کو ایک مسلمہ واقعے کی حیثیت سے اپنی ہے کہ حقیر ترین جاندار بھی زندگی کے جوہر کو اپنی سب سے قیمتی ملکیت تصور کرتا ہے یا ذہنی طور پر زندگی کی بقا اور تحفظ کا شعور اس کے وجود میں شامل ہوتا ہے، البتہ انسانی نفسیات اپنی بھول بھلیوں میں کسی مائنسوس حسی، اعصابی اور ذہنی تجربے کے باعث ان لبروں کو حرکت دے سکتی ہے جو اس قید حیات سے آزاد کرنے پر نائل ہوں۔ کامیو نے زندگی کی لایعنیت میں معنی کی برجستہ کی ناکامی سے بعد موت و حصول معنی کی آخری کوشش قرار دیا تھا۔ فطرت کے ایک آہنی قانون کے مطابق، ہر شے اپنی اصل کی طرف لوٹنا چاہتی ہے اور بستی کی اصل چونکہ عدم ہے، اس لئے زندگی کا موت پر انجام پذیر ہونا ایک فطری اور خواہش کار فعلیت کی آخری حد۔ ان حقائق سے قطع نظر، امر واقعہ کے طور پر دیکھا جائے تو زندگی انسان کی حالت ہے اور موت اس کی مجبوری۔ چنانچہ شعر و فلسفہ میں موت کے تصور کو اس کی ہیبت اور مائزیریت کے باعث ایک مرکزی نقطے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ نئی شاعری میں موت یا اس تجربے کی شہادت اور

جدیدیت اور نئی شاعری

جدیدیت اور نئی شاعری میں فکری نئی سمتوں سے مربوط ہے۔ شاعری یہ ہے کہ سائنس اس وقت تک کسی تجربے کی ثابتیت کا اعتراف نہیں کرتی جب تک کہ اسے اس کی دلیل اور بنیادیں نہ مل جائیں۔ ولیم جیمز نے اس صریح طور کو عمل کے جانے اور اسے نئی رائج العقیدہ کی کارائیدہ کہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس طریق کار کی مدد سے سائنس اکثر غیر تخلیقی ہو جاتی ہے (68) شعر و فن میں اہمیت تجربہ کی ہوتی ہے اور بیشتر سمجھوتوں میں اس کے اسباب کا جائز و فن کار کے دائرہ عمل سے خارج ہوتا ہے۔ شعر و دلیل نہیں شہادت ہے انسانی تجربہ کی اور عین ممکن ہے کہ مستحکم ترین، اہل پرچہ شعر ایک شعر کی حیثیت سے بالکل خام اور ناقص ہو۔ یہ شاعر اس سے ضروری تھا کہ نئی حسیت میں فنایا موت کے عنصر و عمل کو صرف اس کے واقعاتی تناظر یعنی دو عالمی جنگوں کے پس منظر تک محدود نہ کر دیا جائے۔ بے شک عالمی جنگوں نے بہت وسیع پیمانے پر زندگی کے مہم اہم کام اور اجتماعی موت کا احساس عام کیا جس کے سائے نئی شاعری میں بھی منعکس ہوئے۔ لیکن اس تجربے کے دورے ابھی، جو نسبتاً پیچیدہ ہیں، انسان کی ازلی الجھن یعنی زوال و مکمل کے خوف، رتنس سے دھار میں بھی، جذبے اور روح کی ناداری کے باعث، نیستی کی ایک کیفیت سے جاملتے ہیں۔ انسانی حسیات سے لے چند تصویریں دیکھئے

یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب، تو میں جھنجھلا کے کہتا ہوں
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ مذبذبہ وافتا ہے جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

(اختر الایمان: ایک لڑکا)

گہرے شہروں میں رہنے سے عظمت کا احساس مٹا
لجے حملوں پر جانے کا، قدرت سے ٹکرانے کا ارمان مٹا

(زاہد آذر: نئے شہر)

جدیدیت اور نئی شاعری

میں بال روموں میں بکھ رہا ہوں، شراب خانوں میں جل رہا ہوں
جو میرے اندر دھڑک رہا تھا
وہ مر رہا ہے

(مائی ورائٹی ، ۱۰)

شارع عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
س کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بہتی رہی
بات کرنے میں جوتھے لگن
بات کرتے رہے
قیقے چیخ کے پکڑتے رہے
اور اکثر جو خاموش تھے
چپ گزرتے رہے
آدمی مر گیا

(میسجنگلی سندھ ، ۱۰)

کبھی ہوا کے ہاتھ پہ تلھا ہوا تھا میرا نام
اڑتے ہوئے پتوں کا ماتم زرد اور سوئی شام
کبھی پیانہ بنس بنس میں نے سارے دکھوں کا زہر
ہنگل کی آواز کی کھو میں چھوڑا بنتا شہر
اک لمحے میں لاکھ اٹھارے روپ لئے مرتا ہوں
وہ جو کہیں نہیں ہے اس کی بھی خواہش کرتا ہوں

(سلیم الرحمن میں اور موت)

جس دن میرے دیس کی ہلکی تیز ہوائیں
انسانوں کے خون سے بھر جائیں گی
جس دن کھیتوں کی خاموشی

نہیں، رات کی آوازوں میں کھجائے گی

دن میں مارے بکھ جائے گا

دن میں بیٹھائی اس دن سے جائے گی

(زاہد آذر: زوال کا دن)

پانچویں سے یہ اشعار

وہ لوگ جو زندہ ہیں وہ مر جائیں گے اک دن

نہ رات سے رات ہیں بڑ جائیں گے اک دن

(ساقی فاروقی)

وقت کی ہر کو تھمتے رہے مضبوطی سے

اور دب چھائی تو افسوس بھی اس کا نہ ہوا

(شہر یار)

مرجھا کے کالی تھیل میں کرتے ہوئے بھی دیکھ

سورج ہوں میرا رنگ نگر دن ڈھلے بھی دیکھ

(شکیب جلالی)

فسیں ہسم پہ تازہ لبو کے چھیننے ہیں

مدد وقت سے آئے نکل گیا ہے کوئی

(شکیب جلالی)

دشامیں چہو رہی ہیں آج مجھ سے

نکل کر خود سے باہر آگیا ہوں

(سماء پاشی)

اب اس کا نام تک باقی نہیں ہے

دن ہو بنی رہا تھا میرے اندر

(سماء پاشی)

اس تمام مثالوں میں تجربات کے ٹوٹ کے باوجود ایک مشترکہ قدر موجود ہے، یعنی یہ کہ کسی نہ

نئی شکل میں نئی کام تاثیر تہذیبی زوال کے ایسے سے منسلک ہے اور یہ کہ موت سفر حیات کی آخری منزل

جدیدیت اور نئی شاعری

سب سے پہلے روح کے سلسلہ، انحطاط یا ذات کے انہدام کی علامت ہے۔ اب موت رادھات ہے نہ فارجد۔
 وصال۔ واقعی شہادتیں فنا کے تجربے کو جدید تہذیب کی سب سے اہم روئی سے مربوط کر دیتی ہیں اور علامتی
 تاثر میں اسے ایک وسیع تر مفہوم تک لے جاتی ہیں، جہاں اس کا رشتہ روح اور جسم کی تاریکی سے جڑ
 جاتا ہے۔ تم، بیش ان تمام مثالوں میں شعلہ حیات کے بجائے ماحول ہے۔ یہ تعلق بھی اس آراءوں کی
 علامت بن جاتا ہے جو پوری نہ ہو سکیں لیکن جن کے بغیر زندگی کا تصور بحال نہ رہتا ہے۔ (ایک نثر کا)۔
 کبھی شہر کی سرد مہر فضا میں زندگی کی حرارت، توانائی اور مہم جوئی کی علامت بن کر مہذب انسان کے اجتماعی
 زوال کی طرف اشارہ کرتا ہے (نئے شہر)۔ کبھی اس کا اشارہ نئی زندگی کے شور و غلاب میں ذات کی فساد
 ہوتی ہوئی لے اور اس کے بے معنی اظہار کی طرف ہوتا ہے (نوح)۔ کبھی اس شعلے سے سرد و دمندی کا وہ
 جذبہ یا نرم احساسات کی وہ لہر ہوتی ہے جس کا غیاب زندہ اور مردہ آدمی کے مابین فرق کی تیسرے نمونہ دیتا
 ہے (سند باد)۔ کبھی زندگی کی وہ وسعت اور ہمہ جہتی جو مادی کمالات کے دائرے میں سمیٹی ہے ہمارے
 جاتی ہے (میں اور موت) اور کبھی فطرت کی وہ طہارت اور جمالی ابدی جو صنعتی تہذیب کی زد پر ہے اور
 جس کا خاتمہ زندگی سے حسن اور خیر کے خاتمے کا اعلان ہوگا (زوال کا دن)۔ اجتماعی موت کے یہ تمام
 مظاہر جبر و اختیار کا اذکھا کرشمہ ہیں۔ یہ موت، زندگی کا فطری انجام نہیں بلکہ زندگی کی سازشوں کی علامت ہے
 جس کا خاکہ تہذیب کے نقطہ تصور، قوت کے ناروا استعمال اور عقل کی علم کردہ ربی نے ترتیب دیا ہے۔
 دوسری طرف غزال کے محول بالا اشعار میں موت کی آفاق تیسرے حقیقت کے مقابلے میں زندگی سے وابستگی
 کے باوجود اس کے خاتمے پر ایک غم آلود اطمینان (شہر یار)، یا صبح سے شام (مہر سے لحد) تک کی چہل
 پہل اور رنگ و رامش کے بعد ایک ازلی جھٹکن کے نتیجے میں جسم و جان پر طاری ہونے والی مرگ و رسا
 کیفیت (یادوں کی فضول مصرعیتوں کے بعد روح کے زوال کا احساس) یا قیود زمان سے نکلنے کی روحانی
 آزادی کے سلسلے میں نکلنے والی اذیت (غریب جلالی)، یا ایک سماجی طریقہ احساس و حقیقت کی
 تجرید کے وسیلے سے وجود کی بھرائی تک رسائی یا ضمیر کی رزم گاہ خیر و شر میں روح کی بیست و پستی
 (نور پاشی)، غرض کہ یہ تمام تجربے ایک مصری حوالے کے ساتھ ساتھ ایک الزام کا طرہ بھی رکھتے
 ہیں۔ عمل کی خوشی کا اظہار نئی شاعری میں جہاں تشدد، دہشت خیزی اور دیوانگی کی نشانیوں کے ساتھ
 ہو ہے (مثلاً، پھر میں مرتا ہوں فقط موت مجھے بھاتی ہے (زاد آذر) یا، سرے واسطے زندہ رہنے کا کوئی
 بہانہ نہیں ہے (سیدم، الرحمن) یا، ہمارا مقدر فنا کی نگہ میں، سزاوار، غزائیں دور ہے (انجمن، آئی) اس کے
 اسباب تہذیبی بھی ہیں اور نفسیاتی بھی۔ تہذیب اس اعتبار سے کہ موجودہ معاشرہ واقعہ کے جس بحر میں

جدیدیت اور نئی شاعری

نظریات کی جس پیکار کا شکار ہے اس نے فکر کے توازن اور جذبے کی تنظیم و تنقیہ کی راہیں دشوار کر دی ہیں۔ پرانے وقتوں میں اگر کسی فرد کے جذبات میں ابتری پیدا ہوتی تھی تو منظم اقدار یا منظم معاشرہ کسی نہ کسی شکل میں اس کی الجونی اور تشفی کے لئے موجود ہوتا تھا۔ اب یہ جذباتی سہارے باقی نہیں رہے۔ اس کے علاوہ جیسا کہ فرامڈ نے دستورِ نفسی پر اپنے مضمون میں کہا تھا، نئے راتیت اور اعصابی تشنج کی کیفیتیں اس وقت بے اختیار ہو جاتی ہیں جب فنکار کی اتنا زیادہ پیچیدہ مسائل کو قابو میں رکھنے کے مسئلے سے وہ چار ہوتی ہے۔ (69) یہ کیفیاتیں، بقول ٹرنٹک نہ تو بے معنی ہوتی ہیں نہ صرف ذاتی، بلکہ عظیم ساعتوں کی تہذیبی قوتوں کے مہذب آمیز ادراک کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ (70) خود فنکار کو بھی ان کیفیاتوں کی تباہ کاری کا اندازہ ہوتا ہے، چنانچہ وہ اپنی پوری طاقت اس بات پر صرف کر دیتا ہے کہ ان کی تمازت سے اس کی ذات حتیٰ الوسع محفوظ رہے۔ اگر ایسا نہ ہو سکے تو ان کیفیاتوں کا شعر یا کسی بھی فنی ہیئت میں منتقل ہونا دشوار ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

متذکرہ مسئلے کے تہذیبی تناظر سے متعلق چند اور وضاحتیں یہاں ضروری ہیں۔ نئی شاعری سے قطع نظر، معاصر عہد کے یورپی ادب، حتیٰ کہ اٹھارہویں صدی میں جہاں تعمیر و ترقی کا ہر منصوبہ ایک اجتماعی مقصد سے مشروط ہوتا ہے، شہری زندگی اور اس کے مناسبات، فکر کا بنیادی مسئلہ بن گئے ہیں۔ شہر سے مراد صرف فلک نما عمارتیں یا کارخانے یا تعمیر کی ٹلن میں ڈوبی ہوئی روز و شب کی مصروفیتیں ہی نہیں، یہ تاریخ، تہذیب، معاشرت اور اخلاق کی ایک واضح سمت کا نشان بھی ہے۔ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں سائنس، سائنسی فکر اور صنعتی معاشرے نیز سامانی ثقافت اور فنی ثقافت کے مسائل پر بحث میں تفصیل کے ساتھ اس سوال کا جائزہ لیا جا چکا ہے۔ یہاں ان باتوں کا اعادہ مقصود نہیں۔ نہ ہی اس مسئلے پر کسی مزید گفتگو کی ضرورت ہے کہ سائنسی فکر کی روشنی میں جدید کے سماجی مفہوم اور ادب میں جدیدیت کے تصور میں فرق کیا ہے؟ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان صنعتی اور اقتصادی اعتبار سے گرچہ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک کے مقابلے میں ابھی اتنے پسماندہ ہیں کہ ان سے ہندو پاک کے مقابل کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ لیکن معاصر عہد کے بیشتر مسائل (اقتصادی، سیاسی، تہذیبی، اخلاقی اور نفسیاتی) شہری زندگی کے عطیات ہیں اور ان کا حلقہ، اثر تیزی کے ساتھ دیہی علاقوں کی جانب بڑھتا جا رہا ہے۔ ان اثرات کی دیوانگی رفتار کا اندازہ صرف اس حقیقت سے لگایا جاسکتا ہے کہ دیہی علاقوں میں نئی تعلیم کے مراکز قائم ہوتے ہی جن طبقوں نے اس سے فائدہ اٹھایا ان کے صدیوں پرانے تہذیبی اور ذہنی بندھن ٹوٹ گئے اور ایک اندھی بھیڑ میں شامل ہونے کے لئے انہوں نے بھی شہروں کا رخ کیا۔ چھوٹے شہروں

اور قصبات کی توسیع و تعمیر کا لازمی انحصار دیہات کی تخریب پر ہے۔ تعمیر و تخریب کے اس عمل نے جذبہ و شعور کی ہر سطح پر جو مسائل پیدا کئے ہیں انہی سے نئے عہد کے آشوب کو غذا ملی ہے۔ نئی حسیت، مغربی شہروں کے حال میں اپنے مستقبل کا ادراک کرتی ہے۔ یوں بھی صدیوں کے قاصد اب دہائیوں میں طے ہونے لگے ہیں۔ اور عالمی سیاست و اقتصادیات نے مختلف مسائل کی کڑیوں کو اس طرح جوڑ دیا ہے کہ کرۂ ارض کے ایک خطے کی صورت حال جلد یا بدیر دور دراز کے علاقوں پر بھی اپنے اثرات منعکس کرتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہندو پاک کے بڑے شہروں اور مغرب کے شہروں کی تمدنی اور ذہنی فضا میں مماثلت کا رنگ رفتہ رفتہ گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ سائنس اور سماجی علوم (خصوصاً عمرانیات) کی ترقی نے یہ حس عام کرنا شروع کر دیا ہے کہ اس لامحدود نظام شمسی میں کرۂ ارض کی حیثیت ایک چھوٹے سے گھر اور اس پر بسنے والوں کی حیثیت ایک مختصر سے خاندان سے زیادہ نہیں۔ لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ نوع انسانی کی وحدانیت کے ساتھ ساتھ افکار و اقدار نیز عقائد و نظریات کی کثرت اور ان کی باہمی پیکار کا احساس بھی تاریخ کے کسی دور میں آج کی بہ نسبت شدید تر نہیں رہا۔ انسانوں کے خوف اور اندیشے مشترک ہیں لیکن جذباتی و تعمقی اور ایک سرد مہر معروضیت نے ہر احساس قرب کو پسپا کر دیا ہے۔ اجتماعی مصائب و مسائل کے باوجود زندگی ایک انفرادی مسئلہ بن گئی ہے اور ہر شخص اس چھوٹی سی دنیا میں اپنی الگ دنیا بنانے کا متمنی ہے:

مجھ کو دے دے وہی میری اپنی گلی
چھوٹا موٹا گھر خوبصورت سا گھر
گھر کے آگن میں خوشبو سی پھیلی ہوئی
منہ دھلاتی سویرے کی پہلی کرن
سائباں پر امر جیل مہکی ہوئی
کھڑکیوں پر ہواؤں کی انگیلیاں
روزن در سے چھتی ہوئی روشنی
شام کو ہلکا ہلکا سا اٹھتا دھواں
پاس چولھے کے بیٹھی ہوئی لکشمی
اک آگیشھی میں کوئے دہکتے ہوئے
برتنوں کی سہانی مدھر راگنی
(خلیل الرحمن اعظمی: سایہ دیوار)

جدیدیت اور نئی شاعری

یہ رائل ہے اس صورتِ تخریب کا جو نے شہروں اور نئی زندگی کی تعمیر میں مضمر ہے۔ تحفظ کی تمام ضرورتوں میں سب سے بڑی ضرورت جذباتی تحفظ ہے اور شہری زندگی کے جذبات سے عاری، حول میں احساس و سب سے زیادہ اندیشہ اسی سلسلے میں لاحق ہے۔ شہری زندگی کے کرب پر نئی شاعری سے نہ رہا مٹاؤں کی باتیں ہیں جن کی فکری جہت مختلف مراکز کی نشاندہی کرتی ہے۔ فطرت سے وابستگی، دست سے وابستگی، ایب روحانی یا اخلاقی قدر کی ضرورت کے بالواسطہ احساس سے وابستگی، اور شدید مصائبی دہائی صورت میں انقلاب و احتجاج یا فنا کے ایک پیچیدہ تصور سے وابستگی، حتیٰ کہ اپنے آپ سے پیشینہ کی صورت میں تاریخ کے جرائم میں اپنی شمولیت کے سبب نفی ذات کے ایک میاں سے وابستگی کے متنوع مراکز، شہری زندگی کے آشوب کی پرورد و فکر سے مربوط دلچسپی دیتے ہیں۔ تو سب شہر کا یہ منظر کہ:

ہیں برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
مہوئے میتوں کی سرحد پر بانگ پہرے دار
کھنٹے سہانے چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتار
ہیں ہزار ہیں بک گئے سارے : بھرے اشجار
ہم کی سانس کا ہر اک جھونکا تھا اک عجیب ظلم
قتل تیشے چیر گئے ان سادہوں کے جسم
(مجید امجد توسیع شہر)

_____ دیکھنے والے کو اپنی ذات سے اس درجے بے زار کر دیتا ہے کہ وہ آلِ آدم سے خود اپنے آپ پر ایک کاری ضرب کا مطالبہ کرتا ہے (مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل)، تاکہ اس متناس میں اس کا جو بھی رہتا، وہ ابھی رہے۔ یہ دراصل فطرت سے اپنی ذات کے تطابق کی سعی ہے جو فطرت کے زوار کے ساتھ خود کو بھی زوال پذیر یاتی ہے۔ شہروں کی توسیع کے ساتھ صنعتی تمدن کے فروغ نے فطرت سے انسان کے رشتے منقطع کرنے کے علاوہ خود اپنی ذات سے بھی اسے دور کر دیا ہے اور اب صورت حال یہ ہے کہ۔

ہسوں کا شور دھواں گرد دھوپ کی شدت
بند و بالا عمارات سرنگوں انسان
تلاشِ رزق میں نکلا ہوا یہ ہم خیر

لپکتی بھگتی مخلوق کا یہ سیل رواں
ہر اک کے سینے میں یادوں کی منہدم قبریں
ہر ایک اپنی ہی آواز پا سے روگرداں
یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں

(محمود یاز شب چرخ)

سڑکوں پہ بے شمار گل خوں پڑے ہوئے
پیڑوں کی ڈالیوں سے تماشے جھڑے ہوئے
کوٹھوں کی سب چھتوں پہ حسیں بت کھڑے ہوئے
سنان ہیں مکان کہیں در کھائیں
کمرے سجے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں
دیراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

(منیر نیازی میں اور شہ)

یعنی بھری پری آبادیوں میں بھی دیرانی کی گہری اور تعبیر فضا، تجر آ میر افسردگی اور ہو کی کیفیت
نے ایک جیتی جاگتی حقیقت کو خیال کا تصویر کردہ بنا دیا ہے۔ محمود یاز کے مصرعوں سے جو نظر اٹھتا ہے اس
کے نقوش واضح ہیں۔ پھر بھی اداسی کی ایک زبیریں لہر جو الفاظ اور مصرعوں کے تحریک کی ہم رکاب ہے
پورے منظر کو سحر زدہ بنا دیتی ہے۔ ”یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں“ یعنی کوئی اخلاقی و راہی طاقت
اس ہجوم کی راہ بر نہیں ہے۔ لیکن یہ المناک طنز بھی انہی الفاظ سے نمودار ہوتا ہے کہ اس ہجوم نے زمین ہی
پر اپنے خدا تراش لئے ہیں۔ ان خداؤں سے عبارت سفیدان فرنگی ہیں نہ درخشندہ فلزات بلکہ ایسے غیر
متعین اور اندھے مقاصد ہیں جن کے معنی، مفہوم کا خود اس ہجوم کو علم نہیں۔ پھر ”ہر ایک اپنی ہی آواز پا
سے روگرداں“ کی معنی خیزی اس احساس تک لے جاتی ہے کہ اپنی حقیقت سے بے خبری سے سب ہر فرد کو
اپنی ہی ذات پر دشمن کا گماں ہوتا ہے۔ منیر نیازی کے اقتباس سے شہر کی جو تصویر سامنے آتی ہے، اسرار
سے مملو اور ایک آسبی فضا میں شرابور ہونے کے باعث، حقیقت کے بجائے اس کی تجرید کا عکس محسوس ہوتی
ہے اور بے روح آرائشوں کی کہر میں ڈوبا ہوا شہر، شہر طلسمات دکھائی دیتا ہے، جہاں مکانوں کے
دروازے بند ہیں لیکن اندر بھی زندگی کے آثار نہیں، اس لئے کہ تہذیب کی طمع کاریوں نے سارے راستے

بند رہے ہیں۔ یہ شیریں انسان کے اس باطن کی علامت بھی ہے جس کی وسعتوں میں فطرت سے انقطاع نے سب دھول اڑتی ہے اور جس پر حقیر آلودگیوں نے بے بسی کی ایسی دبیر پر تیں چڑھا دی ہیں کہ روشنی و تاریکی میں نہ اس سے خارت ہوتی ہے نہ اس تک جا سکتی ہے۔ ایک ازلی اور ابدی سنہ پورے وجود پر تاریکی ہے اور نور اپنی پیار بھی اپنے لئے اجنبی ہو چکی ہے۔ اپنی ہی انجمن ذات میں بیگانگی کے احساس (Alienation) کی یہ رو، سننے انسان کو ایک حقیقت سے ماورا (Surrealistic) طرز حسن کے وسیع سے کبھی مابعد الطبیعیات، اساطیر اور زندگی و ذات کی طرف ایک مذہبی رویے تک لے جاتی ہے اور کبھی ایک ایسی یاد کی وجہ سے تک، چونکہ ہر تجربہ وہ اجتماعی ہو یا انفرادی، اپنی ہی ذات اور مقدرات کے حوالے سے اس پر روشن ہوتا ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اپنے ریزہ ریزہ وجود کو مجتمع کر کے ایک شاداب و پنی اور جذباتی زندگی گزارنے کی تمام کوششیں اس کی لا حاصل مصروفیتوں کی نذر ہو جاتی ہیں۔ (نکستیں بیان ہیں اور استوں ایسا رستوں میں بکھر اچھڑتا ہوں محمد صندر)۔ یہ احساس زیاں کسی شے کے زیاں کے بجائے چونکہ اپنی ہی ذات کے زیاں سے مربوط ہے اس لئے زندہ اور سرگرم سفر انسانوں کا قافلہ بھی ایک ایسا ہی داستانوں کے کسی جہوم کی طرف پر چھائیوں کے جہوم کی مثال ہے، سحر اور سرور اور نوحی تند و اور ان، انہی مندوں کی، ہند میں لینا ہوا

ہم سب پنی اپنی لاشیں
اپنی ان کے، روشن پہلو سے
کے قبرستان کی پہلوں سے اتارے ہوئے
ایک نئے شمشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں
مناظر مرگ و نبوغ جہوم
تکھوں کے خالی کاسے حوالے ہر سود کچھ رہا ہے
جانے سب کوئی آئے گا
جو اپنے دشمن کی ہوا سے
بھوتوں کا جنم دیکھے گا
اور بھیا تک سائے گلے مل کر
کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے

(وحید اختر: کھنڈر، آسیب اور پھول)

جدیدیت اور نئی شاعری

دل تو میرا اداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

(ناصر کاظمی)

چہکتے بولتے شہروں کو کیا ہوا ناصر
کہ دن کو بھی مرے گھر میں وہی اداسی ہے

(ناصر کاظمی)

دلوں کی اور ذہنوں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

جانا تھا کدھر اور چلے جاتے ہیں کس سمت
بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں

(حکیم جلالی)

شمس و نجوم بے کراں ہفت فلک نبرد گاہ
روشنیوں کی دوڑ میں پائے قرار کس کو تھا

(شمس الرحمن فاروقی)

اپنا احساس کہ رہتا ہوں کھنڈر میں جیسے
شہر اپنا کہ زمینوں میں دبا لگتا ہے

(عدیم ہاشمی)

شہری زندگی کے یہ تمام خاکے چونکہ کسی واحد المرکز عقیدے سے مربوط نہیں ہیں اس لئے ان میں معنی کی کئی تہوں کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ شہر ایک طبعی مظہر بھی ہے اور علامت بھی، اس لئے ہر تخلیقی تجربے میں اس کے فکری مراکز بدلتے رہتے ہیں۔ عمیق حقی کی تین طویل نظمیں سند باد، شہر زاد اور شب گشت یا افتخار جالب کی نظم (نقیس لامرکزیت اعلیٰ ہمار) قدیم بنجر یا وزیر آغا کی نظم 'کوہ ندا' بظہر ایک ہی موضوع کے گرد گھومتی ہیں جو عصری تہذیب اور صنعتی معاشرے کی پرچہ ذہنی اور جذباتی صورت حال سے عبارت ہے، لیکن عمیق حقی کی تینوں نظموں کا خاتمہ "افریقہ ذات" کی جانب واپسی پر ہوتا ہے جہاں فرد

کی الجھنوں کا بنیادی مسئلہ اپنے معنی کی تلاش کا ہے، کیونکہ اندھیرے میں راہ پانا محال ہے، خاص طور سے اس صورت میں جب دل کی انجمن میں تصویر یار کا وحند لا سا نقش بھی نہ ہو اور ذات کی کائنات اصغر بے یقینیوں کی تاریکی میں ڈوبی ہوئی ہو۔ (71) افتخار جالب کی نظم اس کشمکش کی اذیت کا اظہار ہے جو نئی نسل کے کاندھوں پر الف لیلہ کے بوڑھے کی طرح سوار قدیم بنجر کی درندگی کا عطیہ ہے اور جس کے تسلط نے جدید شہر کے ”مغز حرام“ کو ایک مسلسل امتحان سے دو چار کر رکھا ہے۔ (72) وزیر آغا کی نظم میں وقت ایک جبر مسلسل ہے جس کی زنجیر سے بندھی ہوئی بھیڑوں کا گل صبح سے شام تک کی زندگی مل کے سائرین کی صدا کے اشارے پر گزار دیتا ہے کہ یہی آج کے کوہ ندا کی طلب ہے جو ہر فرد کو دن کے زرد (بے روح ورٹیک) پہاڑ کی جانب کھینچتی رہتی ہے۔ (73) ان میں لاسٹی، عدم مقصدیت، بندگی و بے چارگی، زوال و کمال، ہوا و ہوس، ہوش مندی اور دیوانگی کی گونا گوں کیفیتیں الگ الگ صورتوں میں منکشف ہوئی ہیں۔ لیکن زندگی چونکہ ایک ناقابل تقسیم اکائی ہے جس کی بنیادیں فکری بھی ہوتی ہیں اور سماجی بھی اور سیاسی بھی اور اقتصادی بھی، اور ان سب کے ملے جلے عمل اور رد عمل پر افراد کے جذباتی اور نفسیاتی نظام کا انحصار ہوتا ہے، اس لئے ان تمام شعری تجربوں میں ایک وسیع و بسیط پس منظر کی جھوٹ بھی پڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان میں ذاتی سچائیاں اجتماعی سچائیوں تک رسائی کا وسیلہ بنی ہیں اور مجموعی طور پر ماحول کے بحران کا خاکہ تیار ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ ترقی و ترقی کا بر عمل وہ سائنسی ہو یا ٹیکنالوجیکل، اپنے طور پر غیر جانبدار ہوتا ہے۔ سائن عام کھپت کے لئے جن اشیاء کی پیداوار شد و مد کے ساتھ کارخانوں میں جاری ہے، انہوں نے ایک تھکا دینے والی تہذیبی یکسانیت کو راہ دی ہے جس کے ہاتھوں انسان ارتقا کے مغلی امکانات کی جانب سے بے شعور ہوتا جا رہا ہے اور اس اسلوب زیست کو مجبوراً قبول کرنا جا رہا ہے جس کی تعین یہ اشیاء کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کے آسمان ہوس کمالات میں باطن کے زوال کا احساس روز افزوں ہے چنانچہ وہاں عام ذہنی مسئلہ پیداوار میں اضافے سے زیادہ زندگی کی قدر میں بہتری لانے کا ہے اور لوٹ یہ سوچ کر سراپائیں، بلکہ ایک بحرمانہ احساس کے شکار ہوتے جا رہے ہیں کہ آئندہ نسلوں کے لئے وہ جو درخت چھوڑ جائیں گے، اس کی ذہنی اور فکری حیثیتوں سے قطع نظر، اس کی مادی نوعیت یہ ہوگی کہ انہیں سانس لینے کے لئے نہ صاف ہوا میسر آئے گی نہ پینے کے لئے شفاف پانی۔ پس ماندہ ممالک اقتصادی ترقی اور سماجی بہبود کے جن معیاروں کو اپنا نشانہ بنائے ہوئے ہیں ان کے سلسلے میں دشواری یہ ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی گرمی رفتار کے سبب یہ معیار بھی برابر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ چونکہ اس تبدیلی کا خاتمہ بظاہر کہیں نہیں ہے اس لئے انسانی بے چارگی، آرزو مندی اور عدم قناعت کا خاتمہ بھی کہیں نہیں ہے

جدیدیت اور نئی شاعری

۔ غیر محفوظیت کی عام فضا سے شہری زندگی اس لئے گراں بار دکھائی دیتی ہے کہ جذباتی اور ذہنی اشتراک کے خاتمے نے شہروں کو معاشرتی یا جذباتی وحدتوں کے بجائے صرف مشینی وحدتوں کی شکل دے دی ہے، جہاں ضرورتوں کی ڈور نے ایک دوسرے کو آپس میں باندھ رکھا ہے۔ ورثہ ذاتی سطح پر ہر فرد ایک مہیب احساس بیگانگی اور تنہائی سے دوچار ہے۔ یہ احساس بیگانگی، جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، ایک ابدی منظر ہے جس کی تصویریں میر اور غالب کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ لیکن نئی شاعری میں اس منظر کی نوعیت نئی زندگی کے ساتھ بالکل بدل گئی ہے۔ یہ تنہائی خود اپنے آپ سے بھی بے زاری کا تجربہ کرتی ہے۔ فطرت سے یا معاشرے سے دوری کے احساس اور رد عمل پر تفصل روشنی ڈالی جا چکی ہے اور اس رد عمل کے نتیجے میں ایک دارالامان کی جستجو کی طرف بھی، چاہے وہ جنگل کی ملامت کے پردے میں ظاہر ہو یا گھر آگن کی چھوٹی چھوٹی لیکن حقیقی مسرتوں کی شکل میں، اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لیکن خود اپنی ذات میں اپنے دشمن کی دریافت نئے انسان کا ایک انوکھا تجربہ ہے۔ ترقی پسند شعرا کے یہاں بدی صرف سرمایہ دار طبقے کی سیاست اور جمہور دشمنی سے منسوب ہوتی تھی، اور ان کے استحصال کا شکار ہونے والی ہر روت (جس میں شاعر خود کو بھی شمار کرتا تھا) عیسٰی علی السلام کی طرح حالات کی صلیب پر خود کو مصوب دیکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حقیقت پسندی بالآخر ایک سطحی رومانیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ایک ہی نقطے میں نیکی اور بدی کی متضاد قوتوں کے اتصال کی حقیقت ان کے لئے ناقابل فہم ہوتی ہے۔ نئی حسیت اس تضاد کے رمز کو سمجھتی ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی بدلی اور بگڑی ہوئی شخصیت کو اس کی کلیت کے ساتھ قبول کرتی ہے۔ اس کلیت سے مراد خیر اور حسن کے ساتھ ساتھ بزدلی، منافقت، دنیا داری، خوف، عیاری و مکاری اور دیوانگی کے ان تمام عناصر کا اجتماع ہے جو ذاتی یا اجتماعی اسباب کی بنا پر ہر فرد یا معاشرے کی زندگی کو داغدار کرتے رہتے ہیں۔ لیکن یہی چٹکری حقیقت، حقیقت کی ایک ناگزیر شکل بن گئی ہے اور اس کے رد عمل نے نئی شاعری میں دو متضاد رویوں کی صورت اختیار کی ہے۔ پہلی صورت اپنی بدی، غلط روی، تناقض، منافقت، احمورے پن اور بزدلی کا اعتراف ہے جو زندگی کے مطالبات کے سامنے اپنی ذات کو مجرم اور گناہ گار یا کمزور پاتا ہے۔

میں کیا بھلا تھا یہ دنیا اگر کہیں تھی
ور کینگی پر چوہدار میں بھی تھا

(ساقی قاروتی)

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی کونج سے بہرا ہوا ہوں

(سید احمد)

میرے بدن کا حصہ نہیں کوئی میرے ساتھ
یا کھو گیا ہے حرف کوئی میرے نام کا

(ظفر اقبال)

بس اک حسین کا کہیں ملتا نہیں سراغ
یوں بہ زمیں یہاں کی ہمیں کر بلا لگی

(خلیل الرحمن اعظمی)

نقدی شے کا لہجہ، اسی اور خود کلامی کا ہے، اپنی ذات سے مایوسی اور اپنی حالت پر تاسف کے ہم سے احساس میں ڈوبا ہوا۔ لیکن یہی تاسف کبھی کبھی اپنے آپ پر شدید غم و غصے کی پہچانی کیفیت میں بھی داخل ہوتا ہے اور اپنی ہی ذات میں خیر، شر کا ایسا معرکہ چھڑتا ہے کہ ایک ہی فرد اپنا قاتل بھی کہانی، قاتل اور مقتول بھی

گھائل نظریں اس دشمن کی ایسے مجھ کو نکلتی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی ان کمزور نگاہوں نے
یہ انصاف تو بعد میں ہو گا کیا سچا کیا جھوٹا تھا
کون یقین سے کہہ سکتا ہے کون برا کون اچھا تھا
لیکن پھر بھی ایک بار تو میرا دل بھی کانپا تھا
کاش یہ سب کچھ کبھی نہ ہوتا میں نے دکھ سے سوچا تھا
گھائل نظریں اس دشمن کی گہری سوچ میں کھوئی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی ان کمزور نگاہوں نے
کون ہوں میں اور کون تھا وہ جس پر ہوئی نے وار کیا
کون تھا وہ جس شخص کو میں نے بھری بہار میں مار دیا

(منیر نیازی: میرے دشمن کی موت)

دوسری صورت سے مراد تشدد کی وہ لہر ہے جس کا رخ اپنی ذات کے بجائے زمانے کی طرف ہے یا دوسرے الفاظ میں نفی ذات کے بجائے روایت، تہذیب یا تاریخ کی نفی کی طرف۔ اس باب کے آغاز میں ہی افکارِ جانب کے حوالے سے یہ نشاندہی کی گئی تھی کہ تہذیب اور ماحول کے بحران کا ایک پہلو، قدیم و جدید یا باپ اور بیٹے کی آویزش سے عبارت ہے۔ یہاں تاریخ و تہذیب کے نئے افکار کی روشنی میں اس طرز فکر کی نوعیت اور حقیقت سے بحث نہیں کہ اس کی جانب پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس مسئلے کی ایک نفسیاتی جہت بھی ہے جو احساسِ بیگانگی کے سوالات سے مربوط ہے۔ ایڈرمورٹ نے معاشرہ کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے ایک معنی خیز جملہ کہا تھا کہ آج ”انسان مضافاتِ شمس کا چٹیلز خاں بن گیا ہے“ (74) یعنی تہذیب کا معمار نہیں بلکہ اس کا غارت گر۔ مارکوز نے اس غارت گری کی تمام ذمے داریاں سرمایہ داری کے سر ڈال دیں، یہ کہتے ہوئے کہ سرمایہ داری کے دستور العمل میں زمین کے تحفظ کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ ظاہر ہے کہ یہ اس مسئلے کا صرف اختیاری رخ ہے جسے اشتراکیت میں یقین کے سبب سے مارکوز نے پوری حقیقت سمجھ لیا ہے۔ اس کے باوجود چونکہ صنعتی ترقی کا سلسلہ سرمایہ دار ممالک کے ساتھ ساتھ اشتراکی ممالک میں بھی جاری ہے، اس لئے مارکوز نے بورژوا ممالک کی صنعتی ترقی میں نسلِ آدم کے زوال اور اشتراکی ممالک کی صنعتی ترقی میں اس کی نجات کی صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ نئی حیثیت اساسی طور پر اس طرز نظر کی مخالف ہے اور کسی تجربے کی سمت اور مخرج کے بجائے فی نفسہ اس کی حقیقت کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ اس لئے نئی شاعری کا فکری رشتہ جب نئے عہد کے آشوب سے جوڑا جاتا ہے تو اس آشوب کے تجزیے میں یہ تفریق نہیں کی جاتی کہ امریکہ کے کارخانوں کی پیداوار پس ماندہ طبقوں کے استحصال اور بورژوا طبقے کی فراغت کا سبب بنتی ہے، اس لئے صنعتی نظام ناقص ہے۔ اور روس کے کارخانے چونکہ عوام کی فلاح کا سامان مہیا کرتے ہیں اس لئے صنعتی ترقی مستحسن ہے۔ نئی حیثیت صنعتی نظام اور تمدن کی مجموعی صورت حال میں اپنے مسائل کا سراغ لگاتی ہے۔ چنانچہ اس کے غم و غصے کا نشانہ وہ پورا تہذیبی رویہ بنتا ہے جو بزرگ نسل نے تعمیر و ترقی کے سلسلے میں اختیار کیا تھا اور جس کے نتیجے میں نئی زندگی ایک ہنگامہء محشر سے دو چار ہوئی ہے۔ اسی وجہ سے افکارِ جانب کے نزدیک اب سوالِ ماضی کے تجربات کو اپنا رہنما بنانے کا نہیں بلکہ ان تجربات کو اپنے راستے سے ہٹانے کا اور ایک ایسے حال کی تشکیل کا ہے، جو ماضی کے سہارے چھوڑنے پر قادر ہو سکے۔ یہ مسئلہ انتخاب کا نہیں بلکہ مجبوری کا ہے (کون سی ہے ذات جس کی ذات میں اپنی ہستی کو ڈبو کر روح کو اونچا کریں۔ زاہد ڈار) زہد و تقویٰ کا وہ ملبوس جو نئی تہذیب کے معماروں نے اپنے مقاصد کو پہنایا تھا، اس کے اترتے ہی ایک

جدیدیت اور نئی شاعری

پرارنگ محل مسر و دھالی دیتا ہے اور تنہائی کی آ سیب زدہ پر چھائیاں چاروں طرف ریختی ہوئی نظر آتی ہیں:

میں نے زہد و تقویٰ کا ملبوس اتار دیا ہے
اور پر، کندہ سنی میں دفن گندے صد ہا صد سالوں پوشیدہ تن کو
میا کر کے عریاں کر ڈالا ہے
لیکن اب تو شب کا نور نکھر آیا ہے
سورج جاگ پڑا ہے
سارے سارے خاک ہوئے ہیں
اور بدن آلائش سے آلود نہیں
دیواریں ہیں
دیواریں جو تنہائی کا چہرہ ہیں

(انتظارِ جالب: تنہائی کا چہرہ)

ایک اور اقتباس دیکھئے:

میں منظر ہوں تسلسل ہوں، مگر میں اجنبی کیوں ہوں
یہ فرش آب و گل میرے لئے اک سلسلہ کیوں ہے
پرنده آسمان کی نیلگوں محراب کے اس پار جاتا ہے
پرنده فاصلہ کیوں ہے، پرنده ماورا کیوں ہے

(ہراج کوئل: پرنده)

یعنی پرنده جو خواہش یا روح کی ایک بے نام جستجو کی علامت ہے، ارضی حقیقتوں کے بندھن سے
خود کو آزاد نہیں کر پاتا اور کراں تا کراں اسے ایک جال بکھرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ روح مادے ہی کا تسلسل
نے نیاں مادی بندھنوں میں بھی اسے نا آسودگی کی ایک لہر بے چین رکھتی ہے۔ وہ اپنی بنیادوں کو اپنے
سے عذاب محسوس کرتا ہے اور ایسے خوابوں (آسمان کی نیلگوں محراب کے اس پار) میں اپنی تشفی کا سامان
ڈھونڈنے پر خود کو مجبور پاتا ہے جو ان بندھنوں کی سطح سے اسے ماورا کر دیتے ہیں۔ نتیجتاً اجنبیت کا ایک
اندوہناک احساس اس کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ وہ سوال کرتا ہے کہ فرش آب و گل میرے

جدیدیت اور نئی شاعری

لئے ایک سلسلہ کیوں ہے؟ خواب اور حقیقت یا روح (پرندہ) اور جسم (آب و گل) کے مابین یہ فاصلہ کیوں حائل ہیں؟ ساری اذیت اس لئے ہے کہ تعلق میں بے تعلقی کے اسباب پیدا ہو گئے ہیں اور بندھن میں دوری کا احساس۔ اختیارِ جالب کے اقتباس میں یہ بندھن بالکل ٹوٹا ہوا دکھائی دیتا ہے، اور جیسا کہ وہ پر اشارہ کیا جا چکا ہے، وہ رنگ محل جو ایک منافقانہ زہد نے تعمیر کیا تھا اب پوری طرح مسمار ہو چکا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس طسم کے تار و پود بکھر چکے ہیں اس پر غم و غصے کے اظہار کا جواز کیا ہے؟ اختیارِ جالب نے سانی حرمتوں کی شکست کے حوالے سے ایک وضاحت کی ہے جس میں اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

مکمل انتشار سے خوفزدگی بجا۔ پھر بھی تھوڑا بہت انتشار تو نہ ور چاہئے۔ انتشار کا مکمل فقدان گہما گہمی اور رنگارنگی کی نفی ہے، ایک قید ہے۔ ایسی قید سے طبیعت گھبراتی ہے۔ صدیوں سے مخصوص رابطوں میں بندھی ہوئی زندگی سخت قید ہے۔ مجھے آزادی چاہئے۔ تھوڑی سی سی ہی بہر حال آزادی چاہئے۔ اسی آلٹ پٹ، انتشار، پیچیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آبرو ہے۔ میں یہ کام کئے جاؤں گا۔ اپنی پریشان اور مضطرب دنیا کچھ ایسی ہی بنتی ہے۔ (75)

یہ غم و غصہ جو ماضی کی مکمل نفی کی قوت متحرک تھا، اور جس کے نتیجے میں بیگانگی (Alienation) کی ایک پیچیدہ صورت حال سامنے آئی تھی، فی الاصل شناخت کو قائم رکھنے کا ذریعہ اور اس احساسِ بیگانگی کو گوارا بنانے کا ایک طریقہ ہے کیونکہ اس کی بدولت روح مضطرب ہے۔ یہ اظہار اب ختم ہو جائے تو زندگی بے رنگ ہو جائے گی۔

یہ جھوم کی نفسی کیفیت، یہ پھیلاؤ، یہ گھٹی جھلک دنیا، اپنی پسند کی دنیا ہے۔ اس کے پس منظر میں جھلکتی تجرید اپنے اسلوبِ زیست کی نمائندہ ہے سو بھلی لگتی ہے۔ (76)

انہی سے تراوشِ اثبات کی ایک صورت یہ بھی ہے۔ یہ صرف جہت کا جوش یا غلطی کی اصطلاح میں Intensification نہیں بلکہ ذات کے بحران کو حل کرنے کی ایک شعوری کوشش ہے جو زندگی کے معنی و مفہوم کی تہذیب میں احتجاج کے علاوہ کوئی دوسری راہ دریافت نہیں کر پاتی۔ وجود کی تجرید کے لیے سے چھٹکارا پانے کے لئے نئی حیثیت، سارتر کی اصطلاح میں ایک "درشت اور نفس پرستانہ انسان دوستی" کا یہ روپ بھی اختیار کرتی ہے یا بقول کامیو "فن کار کی حیثیت سے اپنے مناصب کی تکمیل کے لئے" اس

روہ کو ہر "بیرونی تسلط سے انکار" کی ایک نوعیت بھی سمجھا جاسکتا ہے۔

اس موقع پر ایک ضمنی مسئلے کی طرف چند اشارے بھی ضروری ہیں: فرانسیسی اشاریت پسندوں میں، کچھ ان کے متصوفانہ مزاج اور کچھ سیاسی اقتدار کی کشمکش میں جرمنی کے ہاتھوں فرانس کی شکست کے باعث، شعر و ادب میں سیاسی مسائل کے ذکر کو کم و بیش ایک گناہ کی حیثیت حاصل رہی۔ سیاست بے زاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کا تخیل انہیں جن پر اسرار دنیاؤں کی مبہم جوئی پر آمادہ کرتا تھا، ان کے متدبے میں سیاسی وقائع کی بے محابا ہر لحاظ سے انہیں نامطبوع نظر آتی تھی۔ ان کی رومانیت نے ان کے "رد تخیلی صدائقوں کا جو بالہ بنا دیا تھا اس سے نکلنے پر ان کی جذباتی اشرافیت آمادہ نہیں ہوتی تھی۔ اردو کی نئی شاعری اس نقطہ، فکر پر رومانیت سے ایک واضح بعد کا اظہار کرتی ہے اور زندگی کی کئی حقیقت سے جو رشتہ قائم کرتی ہے وہ سیاسی مسائل کی جانب اس کی توجہ میں مانع نہیں ہوتا۔ حلقہء ارباب ذوق کی ادبی سرمیوں میں فرانسیسی اشاریت پسندوں کی روایت سے مطابقت، نیز ترقی پسند تحریک کے مبالغہ آمیز سیاسی کردار سے رد عمل نے، راشد کے استثنا کے ساتھ، حلقے کے تقریباً سبھی شعرا کو سیاست اور سیاسی معاملات سے ایک معین فاصلے پر رکھا۔ راشد کی شاعری میں سیاسی شعور کا جو عمل دخل نظر آتا ہے اس پر پہلے ہی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے چونکہ چند مفروضات اور طے شدہ نتائج کو ہمیشہ پیش نظر رکھا اس لئے نئی شاعری یا جدیدیت پر مسلسل یہ الزام عائد کرتی رہی کہ سیاست، جس کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر اس درجہ واضح ہے، نئے شعرا کے یہاں شعر منوع کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ حقیقی زندگی کے مسائل سے کلیتہً لاتعلق ہو گئے ہیں۔ راشد سے لے کر جدیدیت کے میلان کی ترجمانی کرنے والے نوواردان بساط شعر تک سیاسی مسائل سے جس ربط کا اظہار ہوا ہے اس کی روشنی میں ترقی پسندوں کے متذکرہ الزام کی حقیقت اس کے سوا کچھ اور نہیں رہ جاتی کہ وہ شاعر سے سیاسی مسائل پر توجہ کے بجائے ایک مخصوص سیاسی عقیدے میں یقین کے طلب گار تھے۔

لیکن اس سلسلے میں نئے شعرا کا رویہ راشد کے الفاظ میں یہ رہا کہ:

مجھے روسیوں کے "ہمدوست" سے کوئی رغبت نہیں ہے

مگر ذرے ذرے میں

انساں کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے

(ہمدوست)

جدیدیت اور نئی شاعری

یعنی سیاسی تجربات کے بیان میں بھی نئے شعرا نے اشتراکیت کے سکہ بند تصور کی بجائے اپنی ذاتی بصیرت کو راہ بر بنایا۔ انہوں نے سیاست یا سیاسی واقعات و حوادث پر اس کے دھیان نہیں دیا کہ وہ کسی بیرونی ہدایت کے پابند تھے یا خود پر انہوں نے یہ فرض غایہ کر لیا تھا، ان کی پہلی وفاداری بہ حیثیت شاعرانہ سے تھی اور ہر ذاتی یا اجتماعی مسئلے میں تخلیقی رضامندی کے بغیر انہیں سے وہ گریز نہیں تھا۔ 1940ء کے فسادات پر بلراج کوتل کی نظم 'اکیلی' (جسے غلام ربانی تاباں نے اپنی تالیف "غم دوراں" میں ترقی پسند شعرا کی تخلیقات کے ساتھ جگہ دی ہے) یا ہندوستان کی سیاسی تقسیم کے نتیجے میں ہجرت سے ایسے پر ناصبر کاظمی کے اشعار سے عمیق حنفی کی ویت نام تک، نئے شعرا کے یہاں سیاسی احتجاج کی مثالیں وافر نظر آتی ہیں۔ البتہ احتجاج کی سمت متعین ہے نہ اس کی نوعیت۔ کہیں یہ احتجاج دای کی خاموش اور اضطراب آگئیں لے میں تبدیل ہو گیا ہے اور کہیں ایک شدید جذباتی تشنگ کی گھن گرت میں۔ اس احتجاج کا مقصد کسی عقیدے یا نظریے سے وابستگی کا اعلان نہیں بلکہ زندگی کی کھردری و رنجیدہ حقیقتوں کے ایک پہلو پر ذاتی رد عمل کا تخلیقی اظہار ہے اور اس سلسلے میں نئے شعرا مہم کشمی کے پس منظر دائیں یا بائیں یا اینٹی کمیونزم اور کمیونزم میں کسی ایک سے غیر مشروط وفاداری کے پابند نہیں ہیں۔ اسی سے ان کے احتجاج کی نوعیت سیاسی نہیں بلکہ ذاتی اور انسانی ہے۔ یہ اقتباسات دیکھئے۔

بھوکے دیس کے بے کس شاعر
حسرت سے سب کچھ تکتے ہیں
امریکی گیہوں کھاتے ہیں
ہم کیا بولیں کون ہماری سنتا ہے
اپنے لفظ بھی اک مدت سے
جیبوں اور جسموں کی طرح خالی ہیں
صرف ایک چیخ ابھرتی ہے
"آتش بازی بند کرو"

(باقتر مہدی: ویت نام)

یہ ریڈ بوم بھی عجب چیز ہے کہ دنیا میں
کہیں بھی درد اٹھے جاگتا ہے ساری رات

جدید بیت اور نئی شاعری

مریغ غم پہ نزل رتی ہے اور بھاری رات

(وحید اختر: صحرائے سکوت)

کاندھمی بنی دونوں باتھوں سے انجکشن، بیتے پھرتے ہیں
واشٹنس، ویت نام میں بیٹھا برہم چتر کے پانی کو دسکی کے جام میں گھول رہا ہے
لندن رزکا کی سڑکوں پر سر نیوز حائے گھوم رہا ہے
کالو آؤ اور جو پھر تاپتا ہے پیرس کے کوندے چٹکوں میں
بدھ کے نوئے پھوٹے بت کے سر پر یوز حاکر جس
مردوں کی مجلس میں بیٹھا اپنی چٹا سٹار باجے

(عزیز قیسی: کاواک)

یاختہ حسن کی حسب ذیل نظم جس میں پاکستان کے سیاسی انتشار اور فریب شکنگی کی روداد جنسی
ستاروں میں سامنے آتی ہے

نیل د میل اوپر کو اٹھتی ہوئی اونچی دیوار سے
بے باتھوں میں میڈھی چھری کو دہائے
بھاری بھر کم چمکتے ہوئے بوٹ پہنچے
ناف تک بنگا

چشم کی روتی ہوئی رات کو
بانگ کے ایک کونے میں کودا
اس رات کو اس نے پھولوں کی مگرمی میں
معصوم بچوں کو مارا

مردوں کی آنکھوں کو ذلت کے تیروں سے چھیدا
عورتیں اس کی الفت کی جھوٹی قسم کھا کے
بیکار مٹی چھری کے تلے
اس کے بستر پہ غش کھا گئیں

اس نے ٹیڑھی چھری سے
نئے پھول پودے لگانے کا وعدہ لیا

(یہاں ہا قتل)

فسادات پر حال منصوری کی نظم ”خون میں لتھڑی ہوئی“ ”کرسیاں“ سے یہ سہ سے

خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
مشعلوں کی روشنی میں دہشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی کہاریوں میں مہجڑوں
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور
نیم مردہ سایہ چاند
کوئی دو شیرہ کا پیسہ ادھائی ہفتا کی ہفتا
اور اس پر خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
میں جو اب تو آئینہ ہوں
ایک سے دو پانچ پندرہ دن گزار
میری ان اشیاں کو دفن کا دن

اور غزلوں سے یہ اشعار

وہ نورِ بیابان غمِ صبر
کارواںِ بچہ ملیں گے ہم صبر
بے نشان بے سفر رات ساری پڑی ہے
آہیں بے صدا ہے وہ صبر
تیری قریاد گونجے گی جرتی سے آہشِ تنہا
کوئی دن اور صبر لے ستم صبر
تیرے قدموں سے جاتیں گے اجڑے لوگِ خفقان
پاشکتہ خزاں حرمِ صبر

شہر اجڑے تو یہ، ہے اٹاواہ زمین خدا
 اک نیا گھر بنائیں گے ہم صبر کر صبر کر
 بستیوں میں اندھیرا ہی غم کا ڈیرا تہی
 پر نئی سچ لے لی خنجر صبر کر صبر کر
 یہ محلات شاہی شاہی کے ہیں خطر
 مرنے والے ہیں ان کے علم صبر کر صبر کر
 لہلہا میں نی پھر مہیتیاں کارواں کارواں
 کھل کے پر سے گا ابر کرم صبر کر صبر کر
 دف بجا میں گے بڑے و شجر صف بہ صف ہر طرف
 خشک مٹی سے پھوٹے گا غم صبر کر صبر کر

(ناصر کاظمی)

منیت اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
 کہ حرمت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ

(منیر نیازی)

میں نے جی اپنے مات کو دیکھا قریب سے
 اور اس کے بعد جینے کی حسرت نہ کر سکا

(محمد علوی)

مسجد شہید ہونے کا غم تو کیا مگر
 اک بار بھی میں اس میں عبادت نہ کر سکا

(محمد علوی)

اک بھیڑ ہے اندھی سی چلی آتی ہے
 اک تنگ حقارت ہے کہ لہراتی ہے
 اک جنگل اُگ رہا ہے لہ لہ
 اک بوند پچی تھی سو بھی جاتی ہے

(عس الرحمن فاروقی)

جدیدیت و رتنی شاعری

یہ اشعار اور نظمیں سیاسی ”موضوعات“ پر نہیں بلکہ عام انسانی المیوں پر ہیں جن سے واقعاتی انسلاک نے انہیں سیاسی جہت دے دی ہے۔ ناصر کاظمی، حقیقہ رائے اور شیخ سلمان نے ایک مکالمے میں انتظار حسین نے 1947ء کے بعد پیش آنے والے جوتے کے لیے کہا: ”جوتے“۔
 تھا کہ ”ہجرت تو انسان کی تاریخ ہے۔ جنت کی ہجرت ہے۔ آج تک ہجرت تک انسان نے نہیں جس طرح ہجرت کی ہے، ویسے پھوڑے ہیں، ویسے بسائے ہیں، حسب تکالیف ان کا وہی طرز ہے جس میں چاروں ساری نہ ہو تو پھر وہ ہجرت کی داستان کیا ہوگی۔“ (77) یعنی زمانہ وہ کالوں کی بساط و مدت کے ایک مہینہ دائرے میں محدود تجربہ اگر اس دائرے سے نکل کر ایک ابدی مظہر نہیں بنتا تو اس کی حیثیت - فنیہ واقعے کی ہوگی جسے تاریخ کے صفحات پر تو جگہ مل جاتی ہے مگر کسی ایسی حقیقت کا مرتبہ نہیں جہاں سے تاریخ کے حصار سے باہر نکال لائے اور رنج و الم کی لازماں حقیقت سے اسے منسلک کر دے۔ یہ جو دنیا میں نقل کی گئی ہیں انہیں صرف مرکزی نقطوں کے حوالے سے دیکھا جائے تو اقتصادی بد حالی اور سرمایہ داروں کے ہاتھوں پسماندہ ممالک کے استحصال (باقتر مہدی) بین الاقوامی سیاسی حالات کی بددی (وہیدہ) سیاست کی جنگجو یا نہ روش اور امن عالم پر پڑتی ہوئی نہ ہوں (مزیز قیسی) سیاسی رہنماؤں سے بدرفتاری اور جھوٹے وعدوں کے طلسم میں گرفتار ہوتے ہوئے معاشرے کی زبوں حالی (اختہ حسن) فسادات سے انسان کش واقعات (عادل منصور) ہجرت کے لیے اور ہجرت کے لیے جہاں وطنی سے احساس کی اذیت (ناصر کاظمی) ترقی کے منصوبوں کی چمک و دمک کے باوجود بستی سے احساس (مقیہ یازنی) مذہبی مہجرت اور منافرت کے جنون کی نذر ہوتی ہوئی انسانی اقدار (محمد طلوی) فرقہ پرستی کی جارحیت سے نتیجے میں معدوم ہوتی ہوئی قوت حیات (شمس الرحمن فاروقی) کی اعصاب شکن تصویریں نکاہوں کے سامنے متحرک ہو جاتی ہیں۔ ان تمام تصویروں کا رنگ چپاک اور تاثر شدید ہے۔ ان کے موضوعات متعین اور معلوم ہیں۔ ان کی واقعاتی بنیادیں حقیقی اور ٹھوس ہیں۔ اس کے باوجود انہیں موضوعاتی شاعری یا سیاسی شعر ہے۔ شاعری کہنا محال ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنی مضمون ”فسادات اور بیمار ادب“ میں کہا تھا: ”قوی حادثات اور ایک پورے گروہ کے جسمانی مصائب کے بارے میں بڑے سے بڑا ادب جو انہیں حل کرتا ہے وہ عہد نامہ عقیدت کے بعض حصے ہیں، لیکن ان تحریروں کے ادب بن جانے کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ان میں یہودی قوم کے سینکڑوں افراد کے قتل و غارت اور عورتوں کی بے حرمتی اور پوری قوم کی بددلی کا رونا ریا گیا ہے، جو چیز انہیں ادب بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔“ (78) ظاہر ہے کہ ایسی ادب پارے کی فنیہ

میں سے وہ ہیں جو اصول و رنم بنائے جاتے ہیں، یہ نیا ادب میں فی الواقع موضوع یا ذیل کی کوئی
 حقیقت سے وقت تک نہیں رہتا۔ وہ تخلیقی تجربہ نہیں بن جاتا۔ البتہ جدیدیت اس سے پہلے بھی عرض کیا جا
 رہا ہے، یعنی نیا ادب نئے تجربے سے بغیر وجود میں نہیں آتا۔ اور جب کوئی تجربہ کسی ادبی دور میں ہیئت
 میں آتا ہے تو وہ وقت اس تجربے سے بارے میں نہیں جانتی بلکہ جیسے خود تجربہ ہی جاتی ہے اور فرد
 انسانی ہیئت میں رہتا ہے۔ انی شمعوں میں شاعری سے یہ نئے بھی شامل ہیں کہ انسان کی تاریخ تو
 پچیس برس پہلے ہی ہے۔ خدا پائے کیا یہ چکا ہے اور کیا ہونے والا ہے۔ ادب شاعر کس
 زمانہ میں رہتا ہے وہ بہت بات چاہتا ہے۔ یہاں شاعری نے واقعے اور حقیقت کے فرق پر شاید
 کما حقہ توجہ نہیں دی ہے اس فرق کی وضاحت نہیں کی، اس لئے ان کے الفاظ سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے
 کہ ادب اور واقعات سے بیان کا پارہ ہو جائے تو ادیب کے لئے عملاً تمام واقعات کا احاطہ کرنا ممکن نہ ہو
 سکے گا۔ واقعات کی اہمیت ساری ادیب کا ہے ہی نہیں۔ یہ امر داری مورخ کے سر آتی ہے۔ ادیب
 بڑی سے بڑی اور وقت سے وسیع حقیقت کو بھی چند غلطوں میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے بشرطیکہ وہ واقعات
 کی منطقی ترتیب دینے کی تمام تنبیہات سے مدد نظر کر کے ان کے اصل جوہر کی شناخت کا سلیقہ رکھتا ہو۔
 ان میں پچیس برس پہلے ہی، ازل سے اب تک کی دوستانہ حرف و صوت کے ایک ننھے سے خاکے میں
 کہیں پا سکتی ہے۔ ادیب سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ کسی واقعے کو اس کی تمام شہادتوں اور جزئیات کے ساتھ
 یہ تمام اس کے ہر وقت سے ساتھ لے کر ادیب کو فن کار کے منصب سے ہٹا کر موزخ یا صحافی
 کی حیثیت دینے کے مترادف ہے۔ نیا تخلیقی ادیب اس منصب سے الگ اور اس کی ذمے داریوں
 سے بے نیاز ہونے کی سمجھتا نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں سیاسی موضوعات اور واقعات کے
 حوالے سے بھی جو شعائر بن گئے ان میں وہ قطعیت، یقین اور صراحت نہیں ملتی جو ان واقعات یا
 موضوعات سے براہ راست مفہوم دینا جاسکتا ہے۔ ان میں نیا شاعر نہ پیغام بردگھائی دیتا ہے، نہ محض عکاس۔
 ان میں واقعات کی نئی سے ارتعاش کی ایک چین ہیئت ملتی ہے اور ایک ایسا حسی اور تخلیقی تناظر جو واقعات
 کے نمونوں، حسیات، پیکار، ان میں ایک مسلسل نمونہ پذیر حقیقت میں منتقل کر دیتا ہے۔ ان میں شاعر جذبات کا
 نمونہ نہیں بلکہ ان کا حامل نظر آتا ہے اور اپنے اسائی یعنی فنکارانہ عمل کے ذریعے جذبات کو تخلیقی تجربے اور
 پیکار کا نمونہ بننے کے لئے نشان دکھائی دیتا ہے۔ اس کی سعی و کاوش اپنی فنی استعداد کو سیاسی حوادث کا
 ترجمان بنانے پر نہیں بلکہ ان حوادث کو فن بنانے پر مرکوز ہوتی ہے۔ اس لئے نہ وہ حقیقت کی زبان

جدیدیت اور نئی شاعری

استعمال کرتا ہے۔ نہ سیاسی اصطلاحوں کو بروئے کار لاتا ہے، بلکہ ایسی زبان اور علامتیں وضع کرتا ہے جو اس کی انفرادی صلاحیتوں، نیز ان واقعات کے ذاتی رد عمل کا اظہار بن سکیں۔ فکری سطح پر ان مثالوں سے نئے شاعر کا حوصلہ ابھرتا ہے اس کی حیثیت نہ متعصب کی ہے نہ قانع کی، نہ سیاسی جانبدار کی۔ وہ ہر ایسے میں عمدہ شریک اور ہر درد کے بوجھ سے خود تراش بار دکھائی دیتا ہے۔ اس کا بنیادی احساس افسردگی اور بے چارگی کا ہے۔ اس لئے ان اشعار میں نہ کسی بشارت کے نشانات ملتے ہیں نہ کسی ایسی خوش گمانی کے جو ایک معینہ نظریے یا عقیدے میں مکمل یقین کی زائیدہ ہو۔ وہ تلقین کرتا ہے تو صرف صبر کی (ناصر کاظمی) تاکہ ہزیمت و ہسپانی کی حد تک اس کے وجود کو پکھلا نہ دے۔ وہ طنز کرتا ہے تو سیاسی شعبہ در کے ساتھ ساتھ اپنی سادہ لوحی کو بھی ہدف بناتا ہے جو اسے عالم انسانی کی کمزوریوں کے فریب سے نکال نہیں سکی (اختر احسن) ایک بذیاتی کیفیت اسے چیخنے پر مجبور کرتی ہے تو وہ اپنے دشمن کو مخدب کرنے کے ساتھ ساتھ پٹی بے حوصلگی اور اپنی صدا کی بے ثمری کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ (باقر مہدی) وہ اجتماعی زوال کا حاطہ کرتا ہے تو اپنے ذاتی وجود کو اس زوال سے مستأثر نہیں کرتا اور خود کو بھی مردوں کی اس مجلس کا ایک فرد تصور کرتا ہے جہاں امن اور خیر کی شکستہ قدر (بدھ کے بت) کے سر پر بوزھے کرسمس (بہیمیت) کا وجود سیہ قلبن ہے۔ (مزیز قیسی) ہر درد کی نہ اوہ خود جھیلتا ہے (وحید اختر) اور ہر وار کے ساتھ خود بھی قتل ہوتا ہے، اس عدن کے ساتھ کہ ان الماشوں کو دفن نہ والا بھی کوئی نہیں کیونکہ یہ قتل و خون ریزی صرف چند افراد یا کسی مخصوص طبقے کی نہیں بلکہ انسان کی موت کا علامہ ہے (مادل منصور)۔ اس کی حرماں زندگی اس سے پیسے کی یہ طاقت بھی چھین لیتی ہے کہ اس درد کا سبب کوئی بیرونی جبر ہے یا تباہی کا کوئی خود کار عمل۔ وہ صرف اپنے درد کی حقیقت کا عارف ہے (منیر نیازی)۔ وہ اپنے لبہ کی آخری بوند کو بہت ہوا دیکھ کر کسی قاتل کی نشاندہی نہیں کرتا اور صرف اس تیرگی کا ادراک کرتا ہے جو لمحہ بہ لمحہ اس کی طرف بڑھتی آ رہی ہے۔ (شمس الرحمن فاروقی) وہ نیکی کے نشان کی بربادی کا لوحہ گر ہے لیکن خود اپنی گناہ آلودگی کا معترف بھی (محمد یونس)۔ قاضی سلیم کے حسب ذیل مصرعوں:

مراکے چنچ کی معیاد ہے، تم بھی چنچ
تنی شدت سے کہ اک مدت تک وقت کو یاد رہے
جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے

(وقت)

پراظہار خیال کرتے ہوئے اختر الایمان نے لکھا تھا کہ

اب اس کی (نئی شاعری کی) پرانی بغاوت ایک چیخ میں تبدیل ہو گئی
 ہے، ایسی چیخ جو ارض و سما کا دل چیر سکتی ہے کہ اس کے دھنوں کا مداوا کہیں بھی نہیں
 ہے کہ بے بضاعتی اور ناداری اس دور کی دین ہے۔ سائنس کی ترقی کا وہ
 عفریت جسے انسان نے خود تخلیق کیا ہے اس کے قابو سے باہر ہے اور کشاں کشاں
 سے موت کے دروازے پر لے آیا ہے۔ اس بات کا اظہار اس نئی شاعری کے سوا
 کہیں نہیں ہے۔ نیا شاعر اپنے آپ سے جھوٹ نہیں بول سکتا۔ اپنے آپ کو دھوکہ
 نہیں دے سکتا۔ سب قدریں فرضی اور حاضی ہیں۔ (79)

اپنی مثالوں میں احتجاج نے اسی لئے حزن آلود بے یقینی کی ہمرکاب دکھائی دیتی ہے کہ نیا
 شاعر انسان کے پورے تہذیبی سفر کی حقیقت اور تجرب کو اپنی حقیقی صورت حال کے تناظر میں جب دیکھتا
 ہے تو ہر امید اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ پھر بھی وہ متحرک ہے اور وقت کے تسلسل کا رفیق۔ ناصر کاظمی
 کے اشعار میں مسلسل تحریک کا اظہار صرف الفاظ سے نہیں بحر کے آہنگ اور اصوات کے تاثر سے بھی ہوا
 ہے۔ نئی نئی نمود کا خواب جو اشعار کی مسموئی فضا پر چھائی ہوئی افسردگی کے باعث محض خواب ہے، تعبیر
 کے امکانات سے حارن زندگی کی پچی پچی حرارت کو برقرار رکھنے اور سفر کی مجبوری کے درد کو ہلکا کرنے کا
 بہانہ ہے۔ ان مثالوں میں مسائل کی نوعیتیں اجتماعی ہیں۔ سیاسی مطالبات اور احتجاج کی نوعیتیں بھی بالعموم
 اجتماعی ہی ہوتی ہیں۔ لیکن نئی شاعری کا معنی خیز پہلو یہ ہے کہ اس میں اجتماعی تجربے بھی ذاتی تاثر سے
 وابستگی کے باعث، نیا شاعر کے انفرادی تخلیقی رویوں سے مطابقت کے باعث، ذاتی تجربے بن جاتے
 ہیں۔ اس کے علاوہ تجربوں کے اظہار میں فنی شرائط کی اولیت کا احساس بھی ہر تجربے کو تخلیقی تجربہ بنا دیتا
 ہے اور اس کی سیاسی یا فکری حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔

سیاست سے قطع نظر، مذہب کی طرف بھی نئی شاعری میں احساس و اظہار کے اسی رویے کی
 کارفرمائی ملتی ہے۔ مذہب سے نئے انسان کے روابط کی نوعیت اور ان کے اسباب کا جائزہ "جدیدیت کی
 فلسفیانہ اسس" میں تفصیل سے لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ مذہب ہمارے دور میں
 محض ذہنی پسمنڈی کی دلیل نہیں رہ گیا ہے۔ وہ ممالک جو ذہنی اور اقتصادی ترقی کی دوڑ میں اس وقت
 آگے بڑھ رہے ہیں، ایک نئی مذہبیت کے میلان سے وابستگی کے معاملے میں بھی آگے ہیں۔ پھر یہ ہر

فرد کا اور اس حیثیت سے فنکار یا شاعر کا بھی ذاتی معاملہ ہے۔ شاگال کی تصویروں میں آرٹ حکومت کی ہر تنبیہ کے باوجود کلیسا کی ملائیں در آتی ہیں تو اس میں تصور شاگال کا ہے نہ مذہب کا۔ ہر لمحہ انسان زندگی میں ایسی کئی حسی کیفیتوں یا نفسیاتی تجربوں سے دو چار ہوتا رہتا ہے جن کی منطقی توجیہ خود اس کے لئے دشوار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ نئی مذہبیت، مذہب کے رسمی تصور سے مختلف ہے اور اس کے مقصد سماجی یا اخلاقی یا تہذیبی اسلاکات کے باوجود، اجتماعی سطح پر بھی جذباتی اور نفسیاتی ہیں۔ یونٹ نے جدید انسان کی پہچان یہ بتائی تھی کہ وہ تنہا ہے اور اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے۔ نئی مذہبیت بھی اسی شعور کے پردے سے نمودار ہوئی ہے۔ نئے انسان کا احساس تنہائی، احساس جرم، مقاصد کے جلال اور فکر کے شکوہ کے باوجود ایک مسلسل اور مستقل زوال کا احساس، لاعلمی، بے سستی اور تیرگی کا احساس، اپنے کمالات سے بے زاری اور بے دلی کا احساس، جنگ اور تباہی کا خوف، اقدار کی بے ہیبت اور بے اثری کا احساس، عقل کی سرد مہری اور اجتماعی منصوبوں، ضرورتوں اور مسائل کے جھوم میں انفرادیت کے زیاں اور اس کی تشددی کا احساس، عقائد کی بے حرمتی اور شکست پائی کا احساس، روح کی ناداری اور بے ہشامتی کا احساس، اور ان سب سے زیادہ تشکیک اور بے اعتمادی کے احساس کی شدت میں روز افزوں اضافہ اسے کسی ناپیدہ دنیا میں سزا و جزا کے تصور کی طرف جانے نہیں دیتا۔ اس کے شعور کا مرکز و محور وہی دنیا ہے جس میں وہ زندہ ہے اور جسے برتنے پر وہ مجبور ہے۔ اسے اب اس تصور سے بھی کوئی دلچسپی نہیں رہ گئی کہ عظیم مقاصد کی تکمیل کے لئے کسی ناپیدہ قوت نے کرۂ ارض پر اپنی نیابت کی ذمے داریاں اسے سونپی ہیں۔ اقبالؒ "تشکیک اور تفلسف کے ظلمات سے ہوتے ہوئے ایمان و یقین کے آب حیات تک پہنچتے تھے۔" (80) یہ انسان اپنے تجربوں کے ظلمات میں جن حقائق کا ادراک کرتا ہے ان سے ایمان و یقین کی کسی منزل کا سراغ نہیں ملتا۔ لیکن اس کی روح کی الجھن اور پریشاں نظری بالواسطہ طور پر اس کی تلاش کا اظہار کرتی ہے، ایسی تلاش جس کا مقصد کوئی نہیں سہارا یا مادی طاقت نہیں بلکہ خود اس کی اپنی ذات ہے۔ اس لئے نئی شاعری میں مذہب کی نفی اور ایک نئی مذہبیت کی جانب جذباتی اور نفسیاتی میلان، نئے وقت دونوں کا عکس ملتا ہے۔ ایک نئے شاعر کے الفاظ ہیں:

جدید تر شاعری تک پہنچتے پہنچتے ہمارا معاشرہ اجتماعی حیثیت سے اقبالؒ کی مابعد الطبیعیات سے پوری طرح کنارہ کش ہو چکا ہے۔ نظام اخلاق کے سارے بندھن جو میراجی کو شکست نظر آ رہے تھے، واقعی شکست ہو چکے ہیں۔ نئی معاشرتی حسن و خوبی کی وہ تمام اقدار جن کے لئے فیض مطلق الحکم شیرازہ اسباب

کو توڑنے کے درپے تھا آج خود نوٹ چکی ہیں۔ راشد ارض مشرق کی جس خواہش مرگ کا احساس کر رہا تھا آج سارے مشرق پر طاری ہو چکی ہے۔ (81)

لیکن یہ مسئلہ صرف مشرق کا نہیں بلکہ عام انسانی مسئلہ ہے جس سے مشرق و مغرب یکساں طور پر دوچار ہیں۔ مغرب نے مشرق کو روحانی قائد سمجھ کر جن توقعات کے پیش نظر اس کی طرف قدم بڑھایا تھا، وہ خود اہل مشرق کا مسئلہ بن گئی ہیں اور تہذیب جدید کا سحر مشرق و مغرب کی حد فاصل کو مسلسل ختم کرنے کے درپے ہے۔ البتہ مغرب و مشرق دونوں زندگی کے دو مختلف رویوں کی علامت کے طور پر اب بھی اپنا انفرادی مفہوم رکھتے ہیں۔ اس لئے مشرق سے مراد زمین کا کوئی علاقہ نہیں بلکہ وہ تصور حیات و کائنات ہے جو پیغمبروں، صوفیوں، بھکتوں اور ادواروں کی وساطت سے دنیا پر روشن ہوا۔ اس تصور کے اخلاقی اور شرعی قیود کی پابندی کو صحیح نظر بنانے کے بجائے مغرب نے اس کے سڑی، جذباتی اور وجدانی پہلوؤں میں ایک مادہ پرست معاشرے کی نجات کے راستے دریافت کئے، چنانچہ اسپنکسر، ہکسلے (آلڈس) ایلیٹ، بریخت، آپونسکو، سب نے مشرق کو اسی زاویہ نگاہ سے دیکھا۔ اس طرح نئی مذہبیت (جو مذہب میں یقین کے بغیر بھی قائم رہ سکتی ہے) فی الاصل عقلیت کی پیدا کردہ آسودگی اور صنعتی معاشرے کے روحانی اضطراب کی تسکین و تلافی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب میں چونکہ ہندو مت اور بدھ مت میں شریعت کا ڈھانچہ نسبتاً لوجی دار ہے، اس لئے نئی فکر کی کشش کا سامان بھی ان دو مذاہب کے فلسفوں میں داخل دکھائی دیا۔ مزید برآں، ہندو مت اور بدھ مت دونوں کی فکری روایت ایک فنی روایت سے بھی مربوط رہی ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ہندوؤں اور بودھوں نے فنون لطیفہ کو عقیدہ یا عقیدے کو فن بنا دیا۔ ہندو دیو مالا اور زین بدھ مت نے عالمگیر پیانے پر شاعروں، مصوروں اور سنگ تراشوں کو متاثر کیا، ہندوستانی فلسفے، ہندوستانی موسیقی اور فنی روایات کی مقبولیت اسی عالمگیر واقعے کا پتہ دیتی ہے۔ مہا بھارت، گیتا، کرشن، بدھ، اجنتا، ایلورا، کھجور اہو، کرشنا مسلک (Cult) یوگا اور ہندوستانی درویشوں، قندروں حتیٰ کہ نام نہاد سادھوؤں اور سنتوں سے مجنونا نہ شغف، مغرب کی روحانی ناداری کے علاوہ صنعتی معاشرے کے ذہنی اور جذباتی عدم توازن کا بھی مظہر ہے۔ یہ ایک نئی مستقبلیت ہے جو حال کے اضطراب اور مستقبل کے اندیشوں کے باعث زمانی لحاظ سے ماضی کے رویوں میں تہذیب کے سفر کی اگلی منزلوں اور سمتوں کا تعین کرنا چاہتی ہے۔ ہندو فکر اور روایات کی رنگارنگی، نیز ہندوستانی دیو مالا کی کثیر الابعاد معنویت نے میراجی کی شاعری پر جو اثرات ڈالے تھے ان کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے، نئی مذہبیت، مذاہب کے باہمی اختلاف و امتیاز کو ختم کر کے ایک نئی روحانی قدر کی تشکیل پر منتج ہوئی

جدیدیت اور نئی شاعری

ہے اور نیا انسان زندگی کی صرف اس سطح پر جو مادی اور طبیعی ہے، اپنے روز و شب بسر کرنے پر قانع نہیں ہے۔ نئی شاعری میں واضح مذہبی استعاروں اور علامتوں کے باوجود، بیشتر شعرا کے یہاں کسی مخصوص و معین عقیدے کے تسلط کی جگہ ایک عام انسانی تجربے اور غیر مشروط مذہبیت کا احساس ملتا ہے۔ اور اس احساس کی تحریک موروثی روایت یا احکام خداوندی کی اطاعت کے جذبے کے بجائے، جو، کی، ہشت اور حساس گناہ کی طرف سے ہوتی ہے۔

دریاؤں اور ندیوں کا بہاؤ بہت تیز اور تلخ اونچی ہے
پانی کناروں سے اوپر اچھل جائے گا
بستیاں چھوڑ دو

ور اپنے گھروں، وادیوں اور پہاڑوں میں، اپس چل جاو
دیکھو میں ساحل سے دن رات کے فاصلے پر
سمندر کا قیدی ہوں

اپنے زمانے کی گمراہیوں کا شرم ہوں
گمراہی امت کو پہچانتا ہوں

(عباس اطہر: مری ماں سے کہنا گواہی نہ دے)

میراجی کی مذہبی فکر کے ضمن میں یہ بات کہی گئی تھی کہ موروثی عقیدے کی حیثیت سے میراجی کبھی اسلام کے منکر نہیں ہوئے۔ لیکن ان کے طرز احساس میں ہندو فکر و فلسفہ اور دیو، سے وابستگی یا اس سے گہری جذباتی ہم آہنگی کے نقوش واضح دکھائی دیتے ہیں۔ جیلائی کامران کا خیال ہے کہ ہندو فکر و فلسفہ سے نئے شاعروں کی دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ ”ان کے نزدیک آریائی یا کسی قدیم ہندوستانی سرمائے سے موضوع اخذ کرنا برا نہیں ہے، اس لئے احمد ہمیشہ منسکرت اور ہندی کے الفاظ کی مدد سے جو دنیا تخلیق کرتا ہے اس کی شکل و صورت نیگور کی دنیا سے ملتی جلتی ہے۔ اختر احسن اپنے فکر کے اظہار کے لئے پراجین دیو مال کو علامتی طور پر استعمال کرتا ہے۔“ (82) ان جملوں میں کچھ تو الفاظ کے غلط استعمال اور کچھ فکر کے عدم استدلال کی وجہ سے کئی تناقضات پیدا ہو گئے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی شاعری آریائی یا قدیم ہندوستانی سرمائے سے ”موضوع اخذ“ نہیں کرتی۔ نئے شاعر کے مسائل اس کی اپنی زندگی سے منسلک ہیں۔ اس کے علاوہ موضوع کے ”مآخذ“ کے سلسلے میں بھی اچھائی یا برائی کا سوال اس وقت

جدیدیت اور نئی شاعری

پیدا ہوتا ہے جب شاعر خود کو ہادی یا اخلاقی مصلح فرض کر لے۔ نیا تخلیقی ذہن اس طرز فکر سے لاتعلقی ہے۔ پھر دیو مالا کو علامتی طور پر استعمال کرتے، اور دیو مالائی علامتوں کے استعمال میں، ایک باریک لیکن اہم فرق ہے۔ نیا شاعر ہر علامت کو، وہ مذہبی ہو یا سماجی یا سائنسی یا دیو مالائی، اپنے ذاتی تجربوں کے تخلیقی اظہار کی خاطر کام میں لاتا ہے اور دیو مالا کو علامت ہی سمجھتا ہے، واقعہ نہیں۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

یہ سچ ہے کہ ہاتھوں میں جرسول تھاے

براگی تمہیں تھے

کھلے آسماں کو تمہیں تک رہے تھے

ہزاروں برس تک تمہیں دیو دو توں نے کچھ نہ دیا

اس جزیرے سے تم لوٹ آئے

اس دم پرانے

سمندر کے کونے میں مونگے چٹائیں بتاتے ہوئے تھک گئے تھے

انہیں مچھلیاں کھا گئی تھیں

انیکوں ہنوں، اپنوں سے گزرتی ہوئی دوزخی سنسناہٹ انہیں ڈھونڈنے جا رہی تھی

(احمد ہمیش: پر چھائیں کاسٹر)

تمام عمر رہا ہوں میں جسم میں محصور

تمام عمر کئی ہے مری مزا کی طرح

(سکندر پاشی)

ہوا کے رنگ میں دنیا پہ آشکار ہوا

میں قید جسم سے نکلا تو بے کنار ہوا

(سکندر پاشی)

یہ بوزھی کمزور ہوائیں

اپنی آنکھیں کھولتی ہیں

پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہیں کچھ جیتی باتیں

اور کہتی ہیں:

تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں
ساری پرتھوی ساتوں سائر
لانگھ گئے تھے

(کمار پاشی بوڑھی کہانی)

نہ راستوں کا تعین نہ منزلوں کا پتہ
فلک فلک ہے سیاہی، زمیں زمیں کبرا
نہ رنگ رنگ مناظر نہ موسموں کی خبر
خدا میں گونج رہا ہے ہواؤں کا نوحہ
نہ آرزو نہ تمنا نہ کوئی خواہش دل
نہ انتظار کسی کا نہ اعتبار اپنا
نکل گیا ہے سبھی کچھ سیاہیوں کا بھنور
کہ کھا گیا ہے سبھی کو شرابِ روحوں کا

(کمار پاشی ۲۰ امر او نسل کا نوحہ)

ہم بھی آئے تھے کبھی شہروں کی کئی کئی سے نکل کر
ہم بھی سب اندر سے تنہا تھے جزیرے تھے دھکی تھے جیسے تم ہو
بے درد دیوار بے چھت اور بے پردہ مکاں کی دسمتوں میں
شوق کا کاسہ لئے ہم بھی چلے آئے تھے صدیوں قبل
پتھروں کے ان شہریوں کی ہمیں تھے آتما
یہ ٹھیک نہیں یہ بدن ہم نے تراشے تھے چٹانوں سے خود اپنے واسطے
لوٹ جانے کے لئے آئے نہ تھے

(عیسیٰ حنفی : ہاکھ کی گیمیا نہیں)

ان اقتباسات میں نئے انسان کے زندہ تجربوں اور اس کی صورت حالات کا احاطہ ایسی
علامتوں اور استعاروں کی مدد سے کیا گیا ہے جو ایک واضح مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی آہنگ رکھتے ہیں،
ہاتھوں میں ترسوں تھا مے ہوئے براگی، ڈیڑھ قدم میں ساری پرتھوی اور ساتوں سائر لانگھ جانے والے
انسان، روحوں کا شراب، پتھر کے بدن میں محصور آتما، اظہار کے یہ تمام سانچے ہندوستانی فکر و فلسفہ اور

جدیدیت اور نئی شاعری

مذہبی صنف کی صوتی، لسانی اور حسی فضا سے قریب ہیں اور معاصر عہد کے بے عقیدہ انسان کی نفسیاتی اور روحانی، بھنوں نیز اس کی جذباتی ضرورتوں کا (جو مساوی طور پر جسم اور روح کی آسودگی کی تلاش سے عبارت ہیں) احساس دلاتے ہیں۔

نیا شاعر ان علامت کو کسی جذباتی اشتہاد کے ذریعے واقعات کے طور پر قبول نہیں کرتا بلکہ انہیں اپنے حالات و کوائف سے مربوط کر کے ان کے فکارانہ اظہار و انکشاف کا وسیلہ بناتا ہے اور انہیں شاعری کے ایک اوزار کی شکل میں استعمال کرتا ہے۔ ان مصرعوں میں پیشانی کی وہ لہر صاف دکھائی دیتی ہے جو خوش عقیدگی کے علاوہ مادی کمالات اور تعقل پر اعتماد کی شکست سے پیدا ہوئی ہے، کرشن نے ارچن سے کہا تھا

میں پانیوں کا جوہر ہوں سورج اور چندرما کی چمک ہوں ویدوں میں
 "اُم" ہوں وہ لفظ جو خدا ہے یہ میں ہی ہوں، جس کی گونج ایتھر میں
 ہے جس کی شکتی انسان میں ہے میں زمین کی پاکیزہ مہک ہوں آگ
 کی روشنی ہوں ساری زندگیوں کی زندگی ہوں دھرماتماؤں کی سادگی ہوں
 مجھے دو بیج سمجھتا جس سے وجود کے سارے اٹھوے پھونٹے ہیں (83)

ان لفظوں میں ایک ایسی ذات کی تصویر ابھرتی ہے جو ساری کائنات پر محیط ہے۔ جو کائنات کا جوہر بھی ہے اور تخلیق کا ازلی اور ابدی سرچشمہ بھی۔ (براک منظر براک عالم میں ہوں میں، مرے منظر میں ہر عام پھپھا ہے۔ کنار پاشی) انسان کی تخلیق کے مقاصد اور مناسب پر ہر پیغمبر، اوتار، رشی اور سالک نے کمر و بیش اس سے ملتی جلتی باتیں کہی ہیں۔ یہ طرز کلام ایک طرف صوفیا کے ملفوظات کی یاد دلاتا ہے تو دوسری طرف ویدانتی فلسفیوں کے فرمودات کا۔ نئی مذہبیت وجود کی مرکزیت کے عقیدے سے انکار نہیں کرتی۔ فرد کے حقیقی تجربوں کا پہلا اور آخری حوالہ اس کا وجود ہی ہے۔ لیکن اپنے مناسب اور اعمال کے باہمی تضادات کا المیہ نے انسان کو یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ

غذاب مرگ میں نہ تھا کسی سراب میں نہ تھا
 لکھا گیا تھا میں: مگر کسی بھی باب میں نہ تھا
 پڑھا گیا تھا میں: مگر کسی کتاب میں نہ تھا
 جو آگ گردشوں میں تھی

جو زندگی تہوں میں تھی
جو تیرگی صفوں میں تھی
وہ میرے دائروں میں تھی
وہ مجھ میں تھی

(لعل پاشی، خوب تاش)

قلم اٹھائے گئے
صغیفے خشک کر دیئے گئے
سفید یوں میں تم
سیاہیوں کے اب نشان
ڈھونڈتے رہو
ورق ورق بیان ڈھونڈتے رہو

(جاوید احمد جالبی، قلم اٹھاتے گئے)

یعنی روشنی کے وہ سوتے اب خشک ہو چکے ہیں جن سے "ابن منور اور قصب" سودہ و شہداء م
تھے۔ عیسق حنفی کی نظم "سند باد اور کنار پاشی" کی نظم "کندے دنوں کا قصبہ" تیرنی کے اسی مرتزے پر اکھوٹتی
ہے جس نے نئے انسان کو روشنی کی ایک تاریک علامت بنا دیا ہے۔ یہ نظمیں ایک نئے عقیدے کی جستجو کا
اظہار ہیں تبلیغ نہیں، نئی مذہبیت کا یہ پہلو تمام مذاہب اور عقائد کو ایک علی عقیدے کی حیثیت سے لیتا ہے۔
یہ ایک نوع کی دینی وجودیت ہے لیکن کر کے کار، یا یا سپر س یا مارسل کے برعکس اس کا اختتام ہی طے شدہ
اور حتمی نظام شرع پر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کے یہاں وجود کی مرتزیت کا احساس روشنی یا تفوق کا تاثر
نہیں پیدا کرتا بلکہ ایک الہیاتی اور طرز یہ کیفیت سے مملو نظر آتا ہے۔

وحید اختر کی طویل نظم "شہر ہوس کی شبید صدا میں" کے ایک باب کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ۔

نہیں دشت بلا میں تنہا گنزدے رہیں گے
صدائے حق پتھروں سے سر پھونتی رہے گی

حق و صداقت کی ہزیمت کا یہ احساس نے انسان کی نظروں میں اس حقیقت کے ثبات میں
یقین کو متزلزل کر دیتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک نئے یقین کی جستجو سے ٹڑکتا ہوا ان تجربوں تک

میں ہمارے ماضی کے انماؤں پر عقیدہ مذہب اور دیو مالا یا اساطیر کے حوالوں سے روشن ہو سکتے تھے۔۔۔ اس سائن میں یہ فرق بنیادی ہے۔ ماضی کا انسان فائدے خواہشاتی تھری یا ونگ کے اجتماعی شعور کی وحدت سے نکتے میں نئی سوزی یا مابعد الطبعیاتی تجربوں سے دوچار ہوتا تھا وہ اس کے احساس درجہ سے وید سے باہر اس تجربے میں شامل ہے تصور پر وزندہ و موجود پیکر بنا دیتے تھے۔ اور وہ ان تجربوں کے ناموں پر مشتمل تھے۔ اور وہ کثرت و بخت تھا۔ یہ بھی "توبہ و تمہور" اس کے کچھ درد تھے سارے باب بن جائے اور دیوتاؤں اور ان کی بھی حاکماتوں سے ہاتھ میں ہوتی تھی۔ اس لئے ہر تجربے کو وہ اس کی حدت اور اس سے ہٹ کر کے ایک مقدر کے طور پر قبول کر لیتا تھا۔ سرکش یا احتجاج یا تشکیک یا انکار کے کسی شائبے بغیر۔ وہ نفس و ہوائی کا جواز و جواب مذہب میں ڈھونڈ نکالتا تھا (سماجی نظریات میں قوت کے ٹوڑے ہیں)۔ اس سے ہر نفس نئی مذہبیت تشکیک اور نئی کے بٹ سے نمودار ہوتی ہے۔ حقیقت کے ایک یا دوسرے عین راسخ پر ایمان عمل نے عقیدے کو ایک خود کار طریقہ سے جارحیت پیشہ بنا دیا تھا، پہلی پیدائش کے نام پر اس کے قتل و غور و بزی کا جو بازار برپا کیا اس کی تفصیلات تاریخ کے ہزار ہا صفحات پر ہمیں ملتی ہیں۔ نئی مذہبیت جارحیت سے اس قدر خالی ہے اور مسائل کی ایک ڈور میں بندھے ہوئے مختلف نسل اور مختلف العقیدہ افراد، وہ اپنی اور جذباتی طور پر بھی ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ مابین مہار کے لئے شعرا میں مسلمانوں نے بھی غیر اسلامی عقائد، اصطلاحات اور دیو مالائی عبادات کے حوالے سے اپنی مذہبیت کا فنی و غیر تراشا۔ میرا جی نے ہندو دیو مالا میں اپنے طرز احساس کی جڑیں تلاش کیں اور ان کے گہرے والوں میں یہ شعور عام ہوتا گیا کہ نہ تو خون (نسل) مکمل حقیقت ہے نہ ذاتی عقیدہ۔ اسے اب میں پرانی کہانیوں سے غس، آہٹ کا جائزہ لیتے ہوئے انتظار حسین نے لکھا تھا کہ:

اصل میں ہماری ذات نئی دیو مالاؤں کا عظیم ہے۔ قصص و روایات کے مختلف سسٹم یہاں آکر ملتے ہیں۔ پتھر سسٹم حاکموں اور نسل کے حوالے سے، کچھ سسٹم مذہبی عقائد کے دہلیز و پس منظر کے واسطے سے (84)

یہاں یہ اضافہ بھی نہ دینی ہے کہ اس ذخیرہ احساس میں علوم انسانی اور سماجی کی وساطت سے دیو مالا میں بھی شامل ہوتی ہیں جنہیں نسل، مذہبی، فکری اور تہذیبی، ہر لحاظ سے مختلف نظر آنے والی قوموں نے تخلیق کیا تھا۔ چنانچہ ایلین کے یہاں کرشن نے انسان کے مسئلے کا ترجمان بن جاتا ہے اور حقیقت نئی نئی۔ جو زمیں اور آسمان کے حوالوں سے اپنی ذات اور زمانے کا خاکہ تیار کرتے ہیں (سندباد)۔ مٹی مسد عقیدے کی تلاش کا ہے، اپنے معینہ عقیدے کے استحکام اور احیا کا نہیں، اور اس حدش

جدیدیت اور انی شاعری

کی ضرورت کا احساس نے انسان میں اس لئے پیدا ہوا کہ آسوانی نے مادی اندر عقلی و مادی اسے جذباتی اور نفسیاتی سطح پر مطمئن نہیں کر سکے۔ زمین غزلوں کی فکری تعبیر کرتے ہوئے اختر اسلمی نے کہا تھا

میری زمین غزلوں کی فضا تین ملکوں کی پہلی یو۔ بی۔ ای۔

مذہبی روایت سے منسوب ہے۔ میری اپنی بھرتی ان میں سب سے پہلے ہے۔ ان کے بعد چین اور جاپان آتے ہیں۔ ان تینوں فضاؤں میں ایک اور چوتھی فضا بھی شامل کرنا چاہیں تو پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب کی اپنی فضا بھی ان میں شامل کر لیجئے۔ اس چار دیواری کے ذریعے میری زمین غزلوں کا مکمل نقشہ قاری کے ذہن میں پوری طرح اتر سکتا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ ان چاروں ملکوں کے دکھ کی وحدت کو اپنی ذات کی وحدت میں منعکس دیکھ سکے، اور ان کے دکھ کو اپنا دکھ کہے اور فاصلے کی دوری کو دل کی دوری نہ سمجھے۔ (85)

مطلب یہ ہوا کہ جغرافیائی یا مادی یا مذہبی فاصلوں کے باوجود تجربے کی مماثلتوں نے انہیں وحدت کا ایک نیا احساس عام کیا ہے اور یہی وحدت مذہب سے "ایک مذہب" کا تصور وابستہ کرتی ہے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کئی شاعری سے پہلے حتیٰ کہ محققین تک فی شاعری میں جو مذہبی ماحولیتیں یا مذہبی عقائد و حکایات کا جو پر تو ملتا ہے، کیا اس کی ایسی تعبیریں ممکن نہیں جو انہیں کسی ایک قوم یا قبیلے سے جو مختلف العقیدہ افراد کے تجربات کا مرکز بنادیں۔ ظاہر ہے کہ مذہب کی آفاق یہ معنویت سے پیش نظر سوال کا جواب اثبات میں ہی دیا جائے گا۔ جنت اور جہنم، فرشتے اور شیطان یا بدھ، رشن، ہیس، علی، سلام اور محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم یا مہابھارت اور کر بلا سے وابستہ روایات، واقعات اور معتقدات کا فکری تناظر مختلف العقیدہ افراد کے لئے یکساں معنویت کا حامل ہو سکتا ہے۔ حاتی نے یہاں اسلامی تاریخ سے دو یا انیس کے یہاں واقعات کر بلا کے بیان سے ایک عام سماجی مفہوم بھی اخذ کیا جاسکتا ہے جس کا انسانی نیکی اور بدی کے تصادم کے مسئلے سے دو چار کسی بھی قوم کے حالات و کوائف پر ممکن ہے۔ بیان اس مسئلے میں اہم بات یہ ہے کہ پراسے شعرا کے یہاں عقیدہ کے ثبات و اہم کا تصور بخیر و خیر نہیں واقعتاً ان کے سینے اللہ اور اس کے برگزیدہ صفات بندوں کے عشق کی حرارت سے معمور تھے، یا بتوں انہی رسیں، "انیس" صحرائے کر بلا میں کھڑے تھے مگر ان کے سینے کے اندر بہتی ہوئی تہ فرات شب نہیں ہوتی تھی" (86) اقبال نے بھی نعرۃ اللہ ہو، کی گونج اپنے رگ و پے میں ہمیشہ محسوس کی اور اپنے ممدوں سے

جدیدیت اور نئی شاعری

رہائی کے پیش نظر اس گونج کا احساس دوسروں کو بھی دلاتا چاہا۔ (نعرۃ اللہ ہو، میری رگ و پے میں ہے) یعنی ان کی تمام کوششیں ایک اجتماعی بحران کے حل کی کوششیں تھیں۔ یہ اپنے انفرادی وجود کی دہشت اور بحران کا اظہار نہیں تھا۔ اس لئے ان کی شاعری کالب و لہجہ اور سمت و سفر بالعموم مخاطب کی موجودگی کا تاثر پیدا کرتا ہے اور ان کی شاعری کو پیغمبری جزو دیتا ہے، ایسی پیغمبری جو ایک معینہ دستور العمل یا کتاب حیات کے تمام اوراق اپنے ساتھ رکھتی ہے اور اسی لئے صبر سرشت ہے۔

نئی شاعری میں مذہبی استعارے، ملائیں یا صفائیم صرف تجربے کا انکشاف کرتے ہیں، اس کے حل کا نہیں۔ چنانچہ نیا شاعر اپنے لسانی اور فنی پیکر کا مواد ہر اس مقام سے یکجا کرتا ہے جہاں تک اس کے شعور و صلاحیت کی رسائی ہو سکے، اور اس سلسلے میں یہ خیال اسے کبھی پریشان نہیں کرتا کہ اپنی انفرادی دینی روایت کے باہر اگر اس نے دوسری روایات کی طرف قدم بڑھایا تو اس کے ذاتی عقیدے کی حرمت پر حرف آنے کا۔ اختر احسن نے جب پہلے پہل اپنی زین غزلیں شائع کیں اور ان کی پیروڈی کے طور پر ظفر اقبال نے ”عین غین غزلیں“ اور ایک گننام شاعر (ایوب صابر) نے ”عین عین غزلیں“ کہیں (نصرت ر ہور جولائی 1963ء) تو غائبانہ واقفیت کی بنا پر کسی نے ان غزلوں کے علائم کی معنویت کو نہ سمجھا اور نہ ہی زین بدھ مت سے وابستگی کے اس میلان پر نظر ڈالی جو عین الاقوامی سطح پر نئی حسیت یا ادبی جدیدیت کو متاثر کر رہا تھا۔ پھر ترقی پسند تحریک کی شریعت میں ماضی کے حوالے سے نئے مسائل کے بارے میں سوچنا بھی گناہ یا قدامت زدگی کے مترادف تھا۔ اس لئے یہ اشعار:

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ
جتنا بھی ہو مال مست رہنا
لو ہم نے بھی رجم کو تیا کا
بدھ جی ہم نے بھی زرد پہنا
بھرتا نہیں پیٹ جس خلا کا
اعلیٰ ہے نام اس خدا کا

اول اول بہت تھے اپنے
آخر آخر ہو غیر بدھ جی
نردان کی آخری حدوں میں

پھیلائے ہوئے ہو بیج بدھ جی
بس تم ہو ہمارے ایک دشمن
اک تم سے رکھیں گے پیر بدھ جی

جب زندگی موت ہو سراسر
پھر موت کو کیسے کاٹے گا
ہم شخصیت پرست ہوں ممکن نہیں ہے یہ
بدھ جی جو ہم سے پوچھنے اوتار بھی نہیں

ذرتے ذرتے میں بدھ چھپا ہے
ڈالوں پاتوں میں کچھ نہیں ہے
دکھ سکھ کی بیچ پر رٹی ہے
کلیوں کانٹوں میں کچھ نہیں ہے

شاید صرف تجربہ پسندی کے عدم توازن سے تعبیر کئے گئے اور ان حلقوں میں جو اردو شعر و ادب کو مسلمانوں کی دینی روایت کا تابع دیکھنا چاہتے تھے، غیر اسلامی علامت کے استعمال کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھ گیا۔ جیلائی کا مران نے اس بات پر ناخوشی کا اظہار کیا کہ ”غیر اسلامی طرز اظہار“ فی اصل طرز فکر کی غیر اسلامیت کا نتیجہ ہے اور ”جدید کا تصور عجیب، اسلامی روایات کی نفی سے پیدا ہوتا ہے اور ہر وہ شے نئی ہے جس میں مسلمانوں کی تاریخی روایت سے علیحدگی دکھائی دے“ (87) خود اختر احسن کے الفاظ میں اس اعتراض کا جواب یوں ہے کہ ”نئے شاعر کو زمان و مکاں کی ضخیم کتاب کے کسی ایک خاص صفحے سے کوئی شغف نہیں۔ اگر روایت کو ماننا ہے تو اس کے سب سلسلے مانیے، ورنہ سب کچھ جیسا ہے ویسا ہی دھرا رہنے دیجئے۔ اشیاء کے درمیان انسان کے تعلق خاص کی اہمیت پر یقین رکھنے کے باوجود میں نہان کو اس کائنات میں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔“ (88) ان الفاظ سے بظاہر یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اختر احسن کی فکر کا بنیادی پتھر ذات کی نفی ہے، جو موجودات و مظاہر کے درمیان انسان کی بے بسی اور تنہائی کے احساس سے وابستہ ہے۔ کیونکہ آج سے زیادہ فرد کو کبھی یہ محسوس نہیں ہوا کہ فطرت کے ہر ریزہ و رنگ سے اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ مگر اس احساس بیگانگی (Alienation) نے ایک طرف تشدد، جنسی بے راہ روی، خشیت کے

بے محالہ استعمال کے لئے فضا تیار کی ہے تو دوسری طرف ایک نیم مذہبی میلان کو بھی فروغ دیا ہے۔ (نیم مذہبی اس لئے کہ یہ میلان جذباتی سطح پر مادیت سے بے زاری اور مابعد الطبیعیات سے شیفتگی کے باوجود مذہب کے عملی اور شرعی تقاضوں سے روگرداں ہے۔) مسئلہ وہی ہے جو مذاہب نے انسان پر روشن کیا تھا، یعنی اپنی شناخت کو قائم رکھنا اور اپنے معنی کی تلاش۔ زمین بدھ مت کے مطابق وہ لمحہ جو نور حق یا آگہی سے عبارت ہے کائنات میں انسان کی گم ہوتی ہوئی ذات کی بازیافت کا لمحہ ہے۔ چنانچہ اختر احسن نے اس سوال سے بے نیاز ہو کر کہ آگہی کا یہ لمحہ (Satori) ایک غیر اسلامی طرز احساس کا عطیہ ہے، اپنے تجربے کے اظہار کے لئے اسی کو وسیلہ بنایا۔ ان کی زمین غزلوں کا مرکزی تصور ”میں“ کی تلاش اور اس کے تجربات ہیں۔ یہی ”میں“، ”اتم“ انسان یعنی بدھ ہے اور بذاتہ سب سے بڑا دکھ بھی اور سکھ بھی۔ خدا بھی اس ”میں“ کے بہت سے دکھوں میں سے ایک دکھ ہے۔ مشہود مظاہر اس ”میں“ کی صفات ہیں جن کے جنگل میں انسان اس ”میں“ کی تلاش کے پیچھے مارا مارا پھرتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنی تلاش میں کامیاب ہوتا ہے تو اس پر یہ بھید کھلتے ہیں کہ ”میں“ فی الحقیقت صرف خلا ہے۔ چنانچہ اختر احسن ہی کے الفاظ میں

جب تک انسان میں کچھ ”ہے“ وہ نامکمل ہے۔ بھگتی کے اس نئے طریقے کے ذریعے ہر چیز کی اخلاقی نفی خلا کو مضبوط کرتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ آخر میں اس خلا کی بھی نفی وہ حالت نفس ہے جس سے آخری جی بھگتی پیدا ہوتی ہے اور انسان کی انا کو امت استقال میسر آتا ہے۔ (89)

اور اسی لئے آخر آخر میں، بدھ جی یعنی اتم انسان یا خالص ”میں“ کی دریافت کے بعد، ”میں“ کی نفی یا اس حقیقت کا ادراک بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ”معنی“ ایک قسم کی لالچیت ہے۔ اس طرح اپنی ذات کی مکمل لالچیت کا احساس فرد کو دکھ اور سکھ کے برتربے سے لا تعلق کر دیتا ہے اور وہ سوچتا ہے کہ اتر تمام مظاہر بے معنی ہیں تو اپنی ذات بھی بے معنی ہے۔ ایسی صورت میں دکھ اور سکھ کی تشریق بھی ختم ہو جاتی ہے اور یہ ضرورت نہیں رہ جاتی کہ فرد زندگی اور موت کی سرحدوں کے درمیان لا یعنی اشیا کے ہجوم میں ان سے کوئی رشتہ قائم کرنے کی سعی کرے۔ سوزوکی نے زمین طریق حیات (Living by Zen) میں زندگی کا تصور ان الفاظ میں پیش کیا تھا کہ

”میں“ ”میں“ ہوں، اس لئے میں ”میں“

نہیں ہوں۔ میں ”میں“ نہیں ہوں، اس

لئے میں ”میں“ ہوں۔

علم جہل ہے اور جہل علم ہے۔

واحد کثیر ہے اور کثیر واحد (90)

اس سلسلے میں سوزوچی نے یہ معنی خیز جملہ بھی لکھا تھا کہ ”بدھ اُنچاس برسوں تک تبلیغ کرتا رہا مگر اس کی چوڑی زبان کو ایک بار بھی جنبش نہیں ہوئی۔“ ہے میں نہیں، یا حرکت میں سکون یا شور میں سنائے، کی یہ دریافت معاشرے میں جذباتی لا تعلقی کی اذیت سے دو چار اجنبی فرد کے احساس بیگانگی کو زائل کرنے کی ایک فلسفیانہ کوشش ہے۔ اختر احسن کا خیال ہے کہ اس طرح مکمل فنا کا احساس ایک مثبت قدر بن جاتا ہے۔

خیس الرحمن اعظمی کی نظم ”میں گوتم نہیں ہوں“ کے یہ مصرعے:

میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں

جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے

سائے کا سایہ ہے

اور دور تک

بس خلا ہی خلا ہے

کم و بیش اسی خسی تجربے کے غماز ہیں جن سے بظاہر نفی ذات کا تاثر ابھرتا ہے۔ مگر اس لحاظ سے یہ تاثر مثبت بن جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ وجود کی تمام دشمنیں ختم ہو جاتی ہیں اور وسیع و بسیط خلا میں خلا (میں) کی موجودگی ہر دنی خلا (معاشرے) کی اہمیت کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ کامیو نے ”باغی“ کے ابتدائیہ میں جرائم کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ ایک وہ جو جذبے سے پیدا ہوتے ہیں اور دوسرے وہ جن کا مخزن منطق اور دلیل ہے۔ زین طرز فکر ان دونوں کی گرفت سے نجات دلاتا ہے کیونکہ منطق اور دلیل کی اطاعت انسان کو گوتم بدھ کے الفاظ میں ”اُس گلہ بان کی حیثیت دے دے گی جو دوسروں کے مویشی چرا رہا ہو“ یعنی وہ اپنی ذات سے الگ ہو جائے گا۔ اور جذبات کی محکومی کا مطالبہ یہ ہوگا کہ انسان دکھ و رنج کے تانے بانے میں خود کو ہمیشہ الجھا ہوا محسوس کرے، اور وہ جو ان جذبات کا مرکز ہو اس سے

جدیدیت اور نئی شاعری

تعلق کا، ہمیشہ اٹھائے پھرے۔ لیکن شعور اور جذبے سے رہائی کا وہ موڑ، جہاں نہ ذات کا احساس باقی رہ جائے نہ غیر ذات کا، روشنی و آگہی کا بلند ترین مقام (Satori) ہے۔

نئی شاعری میں زین طرز فکر کی مثالیں بہت کیاب ہیں لیکن نئی مذہبیت کا خاکہ اس پہلو پر توجہ دے بغیر ادھورا رہ جائے گا اور جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ کوئی معین نظام فکر نہیں ہے اس لئے اس کے حدود میں بیک وقت ایسے عناصر شامل نظر آتے ہیں جنہیں کسی ایک اصطلاح میں سمیٹنا مشکل ہے۔ البتہ ان کے ربط کی بنیاد وہ مسائل فراہم کرتے ہیں جن سے ہر نیا شاعر خود کو دو چار پاتا ہے یا جنہیں معاشرتی ٹھل کے ایک تاثر زیرِ جزو کی شکل میں دیکھنا زندگی اور ذات کی کلیت کے اثبات کی خاطر ضروری خیال کرتا ہے۔ معاملہ طرز احساس کا ہو یا اظہار کا، ذاتی تجربے سے وفاداری، ذاتی رضا مندی اور اس تجربے سے ہم آہنگ اسلوب کے انتخاب میں اپنی تخلیقی آزادی کو بروئے کار لانا اس کے نزدیک نئی حسیت اور شعریات کا پہلا اصول ہے۔ زین طرز احساس اور صیغہ اظہار کا سرا بھی اسی اصول سے جزا ہوا ہے۔

1947ء میں تقسیم اور فسادات کے ساتھ جو موجِ خوں ہمارے سروں سے گزری تھی، اس نے پاکستان کے شعرا کو ایک ایسے مسئلے سے دو چار کیا جس کی نوعیت ان کے ہندوستانی معاصرین سے جداگانہ تھی۔ دو ادیب جو پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان آئے، انہیں تہذیبی بحران کے اس تجربے سے دو چار نہیں ہونا پڑا جس کا فکار ہندوستان سے پاکستان جانے والے یا وہاں پہلے سے رہنے والے ادیب ہوئے، پاکستان کی غزلیہ شاعری میں میر کی بازیافت (یا ناصر کاظمی کے الفاظ میں میر کے شب چراغ سے روشنی پانے) کا سلسلہ اسی سانچے کے بعد شروع ہوا۔ دلی کی بربادی کے بعد پورب کے ساکنوں کے درمیان میر نے جلا وطنی کے احساس کی جو اذیت محسوس کی تھی، اس کا عکس پاکستان کے بعض شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ ناصر کاظمی کے دو شعر ہیں:

آج غربت میں بہت یاد آیا
اے وطن تیرا صنم خانہ گل
چلے تو ہیں جس گل کا آسرا لے کر
نہ جانے اب کہاں نکلے گا صبح کا تارا

تہذیب کے بحران کا مسئلہ، ثقافتی جڑوں کی تلاش، روایت کی تجدید و تشکیل نو۔ غرض کہ یہ تمام سوالات، جس شد و مد کے ساتھ پاکستان کے شاعروں اور ادیبوں نے اٹھائے اس کی مثال ہندوستان

جدیدیت اور نئی شاعری

میں نہیں ملتی۔ یہ بھی تاریخ کی ستم ظریفی تھی کہ تقسیم کے بعد آریالی تہذیب کے قدیم ترین مراکز میں اور
 مومن جو دارو پاکستان کے حصے میں آئے اور پاکستان جس کی سیاست کا اصل الاصول مذہبی و مذہبی پسندی
 تھا، سیاسی سطح پر اس حقیقت کو قبول نہیں کر سکا کہ تہذیب اور مذہب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ بلکہ ان دونوں
 گہری کے یہ کھنڈر عقیدے کا نشان نہیں بلکہ تہذیبی سفر کے نقوش ہیں اور بدستغیر ہندو پاک (یا پاکستانی
 دوستوں کے الفاظ میں "پاک و ہند") نے جو تہذیبی روایت مرتب کی اس کا آغاز نہیں سے ہوتا ہے۔
 ٹوائسن بی کا خیال تھا کہ ہندوستان کی روح کو سمجھنے کے لئے تیل گاڑی میں ہندوستان کے انہی عاقوں ہ
 سفر ناگزیر ہے۔ وزیر آغا نے ناصر شہزاد کے مجموعے (چاندنی کی پتیاں) کا تعارف میں لایا ہے ٹوائسن بی
 اگر ان اوراق سے گزر جاتا تو وہ روح پوری طرح اس کے سامنے آ جاتی۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں
 کہ ناصر شہزاد یا ان کی طرح ہندی الفاظ، ہندی محاوروں، ہندی اصطلاحات اور ہندو دھرم کے حوالوں
 سے اپنی انجمن سخن آراستہ کرنے والے شعرا کی فنی بساط کیا ہے؟ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ 1947ء کے
 بعد پاکستانی شاعروں اور ادیبوں کے ایک حلقے میں جذباتی انضمام کے ساتھ ساتھ فہمی و ہندی کی پسندی لی
 ایک لہر بھی ابھری، جس کا حقیقی سبب پرانے ثقافتی اثاثے سے محرومی کی کوفت تھی۔ (91) محرومی نے اس
 احساس سے چھپا چھڑانے کے لئے پاکستانی ادیبوں نے ایک حلقے سے اسلامی ادب کی آواز ہندوئی
 (فراق، محمد حسن عسکری۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی وغیرہ کے سوال و جواب پر مشتمل یہ بحث نقوش لاہور
 1953ء کے شماروں میں دیکھی جاسکتی ہے)۔ مگر جیسا کہ فراق نے اسلامی ادب پر اپنے مضمون کے سلسلے
 میں چند اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے لکھا تھا، "ادب میں سیاست، اقتصادیات، سائنس اور دیگر علوم
 کا نچوڑ آ سکتا ہے (اور) زندگی میں محض حال و قال نہیں بلکہ حیرت پیدا کر دینے والے ادب میں تمام علوم
 اور شہنشاہی نظریوں کا نچوڑ آنا ضروری ہے۔ لیکن یہ علوم اور نظریے اسلامی نہیں ہو سکتے۔" (92) اس جہن
 حقیقت کے باوجود نئے شعرا کے یہاں ہندوستانی فلسفہ اور دیومالا یا "غیر اسلامی" عقائد کے اثرات کا
 احتساب ہوتا رہا اور جیلانی کا مران نے پاکستان کے نئے شعرا کی اس روش کو غلط ٹھہرایا کہ ان کی ہستی

ایک ایسی ہستی ہے جہاں سے شہروں کی وہ بسی قطار دکھائی نہیں دیتی
 جو اشبیلیہ، قاہرہ، دمشق، بغداد، شیراز، دہلی، حیدر آباد، لاہور، سری نگر، پشاور اور
 ملتان تک پھیلی ہوئی ہے۔ نئے لکھنے والوں کے منظر نامے پر اقبال نظر نہیں آتا۔
 آنکھ میراجی ہی کو دیکھتی ہے۔ تقسیم ملک کا زمانہ نظر آتا ہے مگر تحریک خدفت،
 جنگ بلقان اور مسدس حالی کا زمانہ دکھائی نہیں دیتا۔ نئے لکھنے والے شخصی یاد

داشت کا ذکر کرتے ہیں۔ تاریخی اور عمرانی یادداشت سے ان کا تعلق ٹوٹا ہوا نظر آتا ہے۔“ (93)

یعنی نئے شعرا کی مذہبی فکر کو جیلانی کامرانِ اسلامی تاریخ سے مربوط کر کے پاکستان کی سیاست سے ہم آہنگ دیکھنے کے متنی تھے۔ وہ شاعری سے اس رول کا مطالبہ کر رہے تھے کہ جس کی خاطر بعض رہنماؤں نے مذہب کو سیاست کا آلہ کار بنانے کی کوشش کی تھی۔ ماسٹر کاظمی نے بھی اس فرض کا احساس عام کرنا چاہا کہ ادیب کو ”اس خون اور مٹی کا احساس ہونا چاہئے جس سے اس کی ذہنیت کا خمیر اٹھا ہے۔ اس کا کوئی دین و مذہب ہونا چاہئے۔“ (94) ظاہر ہے کہ دین و مذہب سے ان کی مراد صرف اسلام تھا اور خون اور مٹی کے احساس کا مطلب اسلامی طرزِ احساس اور روایات کا پاس۔ انتظار حسین کو بھی یہی شکایت ہوئی کہ ”ادبی روایت سے بغاوت کا مطلب اپنی زمین، اپنے خون اور اپنے اجتماعی عقیدے سے بیگانگی سمجھا گیا۔“ (95) (گرچہ انہی کے ان الفاظ سے اس شکایت کی تردید بھی ہوتی ہے کہ ”مجھ ایسا ناخلف آریائی بات بے بات کر بلا کی بات کرتا ہے۔“ اور ”اس زمانے کے لکھنے والے کا مسئلہ اس اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت دریافت کرنے اور شعور میں لانے کا ہے۔“) نئی شاعری میں ہندوستانی اور یونانی دیو مالا سے دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے جیلانی کامران نے ان امور کی طرف بھی توجہ دلائی کہ:

- 1۔ اسلامی فکری مزاج تجسسی طرزِ فکر کا مخالف ہے۔
- 2۔ اسلام نے لات و منات، عزی اور نامکیہ کو اپنے فکری غلبے کے ساتھ ہمیشہ کے لئے ختم کر دیا تھا۔
- 3۔ مسلمانوں نے جس یونانی فلسفے کو اپنی میراث میں شامل کیا، اس میں مائیکھالوجی کی جگہ منطق نے لے لی تھی۔
- 4۔ اگر مائیکھالوجی کہیں دکھائی دیتی ہے تو علم نجوم میں دکھائی دیتی ہے اور علم نجوم کو بھی مسلمانوں نے ہمیشہ کفر سمجھا کیونکہ غیب کا علم رکھنے والا صرف خدا ہے۔
- 5۔ ہندوستان میں مسلمان فاتح تھے اس لئے اسلام کا ہندی دیو مالا سے متاثر ہونا بے معنی ہے۔
- 6۔ اللہ کی حاکمیت غیر محدود ہے اور بے مثل۔ دیوی دیوتا کائنات سے پیدا ہوتے ہیں لہذا ان کی طاقت محدود ہے۔

7- یہ کہا جاتا ہے کہ بیشتر ہندو ہی مسلمان ہوئے اس لئے دیو مالا کا شعور بھی ان میں برقرار رہا۔
لیکن ”تبدیلی مذہب انقطاع روایت ہے۔“

8- اسلام نے تجسسی مائٹھالوجی کے بجائے تصوراتی مائٹھالوجی کو تخلیق کیا ہے۔

9- مہنشیام، جو پتھر اور کالی کی طرف جانا عدا انحراف کے سوا اور کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ (96)

وغیرہ وغیرہ۔ ان خیالات کی جذباتی قدر کا احترام کرنا چاہئے۔ لیکن ان کی بنیادیں خراب ہیں۔
کہ بہت کمزور ہیں، اور یہ ساری خرابی اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ ایک تو تہذیبی روایت اور مذہبی روایت کو
ایک دوسرے کے عین مترادف سمجھ لیا گیا ہے، اور دوسرے یہ کہ شعری طریق کار اور تخلیقی انداز عمل سے
تقاضوں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ مثال طرازی بھی ایک نوع کی تجسسی فکر ہے جس کی مثالیں کاہنہ پات
سے لے کر صوفی کے ملفوظات اور راسخ العقیدہ مسلمان ادیبوں کی تحریروں تک، بکثرت پائی جاتی ہیں۔
اس کے علاوہ دنیا کے تمام بڑے مذاہب میں کسی ایک کے بارے میں بھی یہ خوش آمدنی کہ کسی بنیادیں
سرتا سر منطق پر قائم ہیں، فی الحقیقت مذہب کی روح اور مذہبی تجربے کی پیکرانی سے انکار اور بے خبری
ہے۔ جہاں تک تصوراتی مائٹھالوجی کا تعلق ہے، اس سلسلے میں بھی طوفانِ نوح، آتشِ نمرود، عصائے موسیٰ،
اصحابِ فیل، جنت و دوزخ، فرشتے اور شیطان وغیرہ کو صرف تصور ماننا اور یونانی یا ہندوستانی دیوتاؤں کے
واقعات اور کرداروں کو یک سطحی حقیقت تک محدود سمجھنا، مماثل صدائقوں کے تجزیے میں نظر سے متنفس
زاویے اختیار کرنے یا دوسرے معیاروں سے کام لینے کی جانب دارانہ کاوش ہے۔

نئی شاعری میں ہندوستانی یا یونانی دیو مالا کی علامتوں یا ہندوستانی فکر و فلسفہ کی وسعت سے
مذہبی تجربوں اور رویوں کا اظہار، لازمی طور پر کسی ایک عقیدے کی نفی اور دوسرے کا اثبات نہیں ہے۔
اقبال کی شاعری میں ہندو اوتاروں، سنتوں اور خاک و وطن کے ذرے ذرے میں چھپے ہوئے دیوتاؤں کے
ذکر اور ”خدا یا فرشتوں سے تسخیر“ کی نوعیت سے عدم واقفیت کی تقریباً اسی لہر نے سید ویدارہلی شاہ کو
اقبال پر کفر کا فتویٰ عائد کرنے کی ترغیب دی تھی۔ جیلائی کامران نے بھی اس رمز کو نظر انداز کر دیا کہ تخلیقی
تجربے کے حدود حتماً مذہبی عقیدے کے پابند نہیں ہوتے، اور ادب میں ہر تجربہ، وہ مذہبی ہو یا غیر مذہبی،
اگر تخلیقی تجربہ نہیں بن سکتا تو شاعری کی تخلیق محال ہوگی۔ نجوم کی اصطلاحیں مقتدین کے یہاں (خصوصاً
قصائد میں) اللہ کے عالم الغیب ہونے پر ایمان سے دوری کی شہادت نہیں ہیں۔ عیشِ منفی نے ’سندھ‘
بھی لکھی، ’سیارگاں‘ بھی اور ’مصلحتہ الجرس‘ بھی۔ یہ فکر کا تضاد نہیں بلکہ تخلیقی فکر کے اظہار اور شاعر کے

جدیدیت اور نئی شاعری

احساس و تخیل کی بنی گزرتی اور بدلتی ہوئی لہروں کی مختلف صورتیں ہیں۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی احاطہ بندی کا مقصد یہ نہیں کہ شاعر اپنے موروثی یا ذاتی عقائد کو مشتہر اور شعر کے سانچوں میں محفوظ و محصور کر دے یا مختلف العقیدہ و معاشرے میں اپنی مذہبی شناخت کا نشان سب پر عیاں کر دے۔ اس لئے مذہبی فکر سے مربوط شاعری بھی صرف مذہبی شاعری نہیں ہے نہ ہی شعر میں مذہبی طرز احساس کا انکشاف ان طریقوں سے ہوا ہے جس طرح نثر میں ہوتا ہے۔ عادل منصور نے ”قلم اٹھائے گئے“ کے ساتھ ساتھ ”حشر کی صبح درخشاں ہو مقام محمود“ میں بیعت کے لئے دست ذکر یا کی موجودگی کا بھی ذکر کیا اور تہوک کی صداؤں پر بھی کان لگائے۔ (تہوک آواز دے رہا ہے) یا یہ مثالیں:

یہ وہ راہیں ہیں جہاں اندھی تمازت کا وبال

باد پانی کے لئے حیلہ نایاب میں ہے

یہ وہ راہیں ہیں جہاں گر کے نہ اٹھنا ہی رہا عین حیات

یہ وہ راہیں ہیں کہ ہر غم میں کہانی ہے

تو ہر ذرے میں بات

یہ وہ راہیں ہیں جو منزل نہیں

منزل سے مگر کم بھی نہیں

یہ وہ راہیں ہیں جو سرتابہ حرم جاتی ہیں

اور ان میں دم رم بھی نہیں

یہ وہ راہیں ہیں جو کعبے سے پلٹ آتی ہیں

یثرب کو نکل جاتی ہیں

اور ان میں کوئی چچ، کوئی غم بھی نہیں

(مختار صدیقی: کوئی ایسی طرز طواف)

سبل زماں پہ کشتی مکاں ہے ظاہر بہاؤ باطن جمود

کھینچے خرد کی جھنجلاہٹوں نے دشت عدم میں پائے وجود

مشکل ہے نیک و بد کی تمیز گندہ ہوئے ہیں ایسے حدود

نئے سمندری پانیوں پہ چھایا ہو جیسے چرخ کبود
آب رواں پہ مثلِ حباب تہذیب نو کی نام و نمود
تہذیب نو ہے ایسا چراغ جس کو ملا ہے فانوسِ دوو
چھوٹا ہے علمِ مرغ و ماہ لیکن ہے دورِ اصلِ شہود
ایمان نہ ہو تو مشقِ حساب تحقیقِ عالم ہست و بود
مذت کے بعد مذت کے بعد پیشانیوں میں تڑپے بخود
ہوتے گئے تھے ہم تم سے دور اور کتنی دور تم پر درود
نوٹے ہوئے ہیں سارے قیود لب پر تمہارا آیا ہے نام
خیر الا نام تم پر درود تم پر صلوة تم پر سلام

(عمیق حقی: صلیحۃ الجرس)

جن کے اسلامی انسلالات بہت روشن ہیں اور رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے والہانہ عقیدت کا اظہار بہت واضح، یہ مثالیں نہ مذہبی علیحدگی پسندی کی مظہر ہیں، نہ ان سے مختار صدیقی کے فقدانِ عقیدہ (قریب، ویران، اب دل و دیدہ بیاباں) یا عمیق حقی کے دیو مالائی طرزِ احساس کی نفی ہوتی ہے۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی نوعیت کے سلسلے میں یہ وضاحت پہلے ہی کر دی گئی تھی کہ نئی مذہبیت تشکیک کے اجتماعی میلان اور وجود کی ذاتی دہشت و احساسِ جرم کے بطن سے نمودار ہوئی ہے، اور یہ شاعری ان معنوں میں مذہبی شاعری نہیں ہے جن کا اطلاق انیس کے مرثیوں یا تلسی داس کی 'رامائن' یا نائک کے چپ جی پر ہوتا ہے۔ یہ نئی حسیت کے سفر کی صرف ایک سمت ہے۔ اس کی کلیت کا مکمل شعری اظہار نہیں ہے۔ یہ نئے شاعر کے ذاتی تجربوں اور حسی و جذباتی واردات کے مختلف لہجوں اور منزلوں کا نشان ہے۔ یہ معاصر عہد کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کے ایک بُعد کی ترجمانی ہے۔ یہ مادہ پرست معاشرے کے روحانی افلاس اور فکری عدم توازن کے خلاف رنج اور غصے کی ایک لہر ہے اور فرد کی بے چارگی و بے بھری کے ادراک کی ایک صورت۔ اس طرح نئی مذہبیت کا سرا اٹانے واحد اور اتانے بسیط دونوں کے مسائل سے جڑا ہوا ہے اور نئے انسان کے ذاتی تجربے اور عصری ماحول کے ساتھ انسان کی ازلی اور ابدی الجھنوں اور پیچیدگیوں سے بھی مربوط ہے۔

حالی اور آزاد سے ترقی پسند شعرا تک اردو کی شعری روایت یا تو "جدید" کے تاریخی تصور کی تابع رہی، یا سماجی تصور کی۔ تاریخ اور سماج دونوں کا فرد سے تقاضہ یہ رہا کہ وہ اجتماعی مقصد کے حصول

میں اپنے وقت اور ماحول کے عمل اور جدوجہد کا ساتھ دے۔ یہ مقاصد ایک مخصوص اخلاقیات کے پابند رہے۔ چنانچہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری، دونوں کا سطح نظر یہ رہا کہ انسان ایک تعمیری ستارہ بن جائے اور اپنی انفرادیت کو ان اخلاقی، معاشرتی، سیاسی اور اقتصادی قدروں میں مدغم کرے جن پر ایک بہتر سماج کی تشکیل و تعمیر کا انحصار تھا۔ مختصر یہ مطالبات وجود پر جوہر کے تفوق اور تسلط کے قیام سے عبارت تھے، چنانچہ ان سے وابستہ افکار و اقدار کا تحریک خیر ذات سے ذات کی سمت میں ہوتا رہا۔ ان مقاصد و رفعت و برتری کی مسلم ہے، تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ یہ اجتماعی فلاح کی خاطر انفرادی عزائی کے خاتمے کی ایک سوچ بھی کوشش تھی۔ اس کوشش نے فرد سے قطع نظر، اس کے تخلیقی و ہمدردی نگر و جمعی ایک آلہ کار بنا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ حالی اور آزاد کی اصلاحی نظمیں اور غزلیں یا ترقی پسند شعرائی و منظومات جو اشتراکی حقیقت نگاری کے معیاروں اور حدود سے تجاوز نہیں کرتیں، ان میں اشتراکی قوتوں کا مروج ہے، پس سائنس نے سب چیز، جہم میں گم، اور اس کا صیغہ اظہار ان شرائط کے باب ہر سب دوستی مقاصد و ضروریات نے ان پر حاکم کی تھیں۔ ”جدیدیت کی فلسفیانہ مسائل کے پہلے اور پڑتے باب کے مباحث میں ان مسائل کے پہلو کا جائزہ بالتفصیل لیا جا چکا ہے۔ یہاں صرف اس بات کا احوال دیتا ہوں کہ حالی یا آزاد یا ترقی پسند شعرا بھی نے اپنی شاعری کو بیرونی بدیہات کا پابند بنانے کی کوشش کی اور ہر چند ان بدیہات کو انہوں نے (حتی الوسع) ذاتی رضا مندی کے ساتھ قبول کیا اور اس طرح انہیں اپنی ذات کے تقاضوں میں شامل بھی کر لیا، لیکن اس قبولیت کی بنیاد ان کی ذات کے بعض جائزہ مند و ضروری اقدار پر قائم تھی۔ اسی لئے انہوں نے جن نئے خیالات کی ترجمانی کی، ان کا پہلا رشتہ ان کی سماجی ضرورتوں سے تھا اور ان ضرورتوں کی کامرانی کا دار و مدار اس بات پر تھا کہ وہ اپنے عہد کی پیچیدہ صورت حال، باہم متصادم میلانات اور اپنے وجود کی باطنی آویزش و پیکار کو نظر انداز کر کے ان ضرورتوں کی فادیت پر ایمان لائیں۔ اس طرح ان کا شعور، افادہ و مقصد اور منصوبہ بندی کے سماجی تصور سے متغیر ہو کر اپنی انفرادیت کو جینا اور وہ دوسروں کے حوالے سے سوچنے کے عادی ہو گئے، بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور تہذیبی حالات نے منظم مذہب، منظم معاشرے، منظم نظریے اور منظم قدر و اسباب ریت، ان سب کو فرد کی نگاہ میں مشکوک بنا دیا۔ یہاں سماجی قوتوں پر آنکھ بند کر کے ایسا کرنے والوں کا ذکر نہیں، لیکن وہ لوگ جو اجتماعی زندگی کے جبر کے باوجود اپنی بصیرت اور اپنے شعور کی وساطت سے حقائق کو سمجھنے اور دیکھنے کی استطاعت رکھتے تھے، یہ محسوس کرنے لگے کہ معاشرہ عہد نے انفرادیت کے تحفظ اور بقا کی راہیں ہر اعتبار سے مسدود کر دی ہیں۔ اشتراکی معاشروں میں فرد غائب ہوتا

جدیدیت اور نئی شاعری

جا رہا ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی فرد کو ختم کرنے کے درپے ہے اور عصری تمدن میں معاشرتی اقتدر، ترغیبات اور اشتہارات کی یورش میں فرد کے لئے ذاتی سطح پر سوچنا یا عمل کرنا دشوار ہے۔ اخلاقی انسان، سماجی انسان، سیاسی انسان، مذہبی انسان، علاقائی ہیں یا ٹھوس حقیقتوں کی تجریدی شکلیں۔ فرد ایک بڑی اور با اثر سماجی مشین کا پرزہ ہے۔ اس کی جذباتی، نفسیاتی اور ذہنی الجھنوں کے جوہل سماجی زندگی فراہم کرتی ہے، وہ ان الجھنوں کو دور نہیں کر پاتے کیونکہ ہر فرد اپنی جگہ پر ایک منفرد عضوی، نفسیاتی اور جذباتی وحدت ہے، کوئی شے نہیں جسے معروضی طریقے سے ایک ہی آزمودہ نسخے کے مطابق مطمئن اور درست کیا جاسکے۔ وہ ہر تجربے کو اپنے وجود کے حوالے سے جھیلتا ہے اور ہر تجربے کی نوعیت اس کے لئے ذاتی ہوتی ہے، اس امتیاز کے بغیر کہ وہ تجربہ اجتماعی بھی ہے یا صرف ذاتی۔ اسی لئے بیشتر وجودی مفکروں کے یہاں سائنس کی جانب سے اندیشوں کا شدید احساس ملتا ہے کیونکہ سائنس ایک وقت میں سب کے لئے کم و بیش یکساں حیثیت رکھتی ہے۔ سائنس کے مقابلے میں مذہب سے وابستگی پر بعض وجودی مفکروں نے اسی لئے زور دیا ہے کہ مذہب سے فرد کا رشتہ انفرادی بھی ہو سکتا ہے۔ نئی شاعری میں مذہبیت کے میلان کو وجودیت اور جدیدیت کے درمیان اس اعتبار سے ایک مشترک قدر کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ وضاحت کے لئے چند مثالیں دیکھئے:-

خود اپنا تماشا ہوں

بے جرم و خطا میرم تو تازہ تاں کردی

السانہ حاضر کی تقدیر خطا میری

اس لوح و قلم کی کیا قسمت ہے سزا میری

اے پردہ دور پر وہ ظاہر ہے فنا میری

کس کس کو بتاؤں میں

تو بندہ غربت را در خاک نہاں کردی

(جیلانی کا مرآن: دعا)

بلندیوں کی طرف بلاتا ہے آج کوئی

یہ دھوپ سائے کے ساتھ ہو گی

ہوا میں بنتا نشان دیکھو
یہ اڑتے پرچم کی شان دیکھو
ابھی ابھی قافلہ گیا ہے
تبوک آواز دے رہا ہے
میں اپنے گھوڑے کی باگ موزوں
میں اپنے گھر کی طرف نہ جاؤں

(عادل منصورى: ایک نظم)

اپنا ہی دھنہ، صقوم ہوں میں
زندگی ہے مرے خالق کی تمنا کا شہود
کہیں وہ نور شجر ہے کہیں نار غرود
کہیں فاران پہ معراج کی خلوت کا وجود

(یوسف ظفر: ہفت خواں)

یہ فکر ذاتی ہے اور کر کے گار کے لفظوں میں وجود سے فرد کے دائمی تعلق کا اثبات۔ ان مثالوں میں فرد مسائل سے ذاتی تعلق کے تناظر میں سوچتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نقطہ کے نزدیک ذاتی تناظر اور اجتماعی یا غیر شخصی تناظر کا فرق فرد اور اس کے ماحول کے باہمی روابط کی تعیین میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ذاتی تناظر کے بغیر فرد اپنی احتیاج اور مقدر کو سمجھنے میں ہمیشہ ناکام رہے گا اور اس کی فکر ایک اجتماعی مسئلے کی ترجمان محض بن کر رہ جائے گی۔ ان اقتباسات میں اس امید کی بازگشت بھی واضح ہے جسے مارسل نے فنا کی گہرائیوں سے فرد کو نکالنے کا ذریعہ قرار دیا تھا۔

بند و ستار میں جدید دور کے آغاز سے ترقی پسند تحریک کی ابتدا اور عروج تک، اقبال کے استثنائے کے ساتھ، کم و بیش ان تمام شعرا نے جو زندگی کے بدلتے ہوئے زاویوں اور مسائل کے تناظر میں انسانی تجربوں کی نوعیت و حقیقت تک رسائی کے لئے کوشاں تھے، فرد کے قومی، سیاسی، تہذیبی، اقتصادی اور سماجی ماحول سے وابستہ سوالات کا جائزہ لینے پر اکتفا کیا۔ اقبال نے خودی اور عرفان ذات کے مسئلے کو ”موضوع“ بنایا بھی تو ایک مثالی انسان کے تصور کی ترویج کے لئے، چنانچہ فرد کی حقیقت حال سے زیادہ ان کی توجہ اس کے امکانات اور مخفی قوتوں پر مرکوز رہی۔ نقطہ سے مراد پوچھتی، سارتر اور کامیو تک وجودی

جدیدیت اور نئی شاعری

فکر کے سفر کا جو تجربہ یہ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں پیش لیا جا چکا ہے، اس کی روشنی میں وجودیت کے مختلف اصول و افکار سامنے آتے ہیں۔ لیکن اختلافات کے باوجود تمام وجودی مفکر ایک نقطے پر متحد دکھائی دیتے ہیں، یعنی میں یا جوہر پر وجود کی برتری نیز انفرادی آزادی کا تحفظ۔ دوسرے الفاظ میں، وجودیت کے تمام میلانات کی اساس انسانی وجود کی صورت حال پر قائم ہے اور یہی بات اسے معاصر عہد کے اہم ترین فلسفیانہ تصور کی حیثیت دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم پہلو جس کی جانب اس سے پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ وجودیت کے مفردوں میں بیشتر خود ادیب تھے یا یہ کہ ان کی فکر کا آئینہ اور مزاج ادب کی نفسیات سے مماثلت کے کئی پہلو رکھتا تھا۔ وجودیت کی طرف جدیدیت بھی انسانی صورت حال کو اپنا مرکز نظر بناتی ہے، اس امتیاز سے لا تعلق ہو کر کہ حال کی حقیقت میں کون سا عنصر ماضی سے منسلک ہے اور کس کی تردید و تفتیش مستقبل کی تعمیر کے لئے ضروری ہوئی۔ حال نیز پر پاب چنانچہ فیہ معین اور ماضی کا وہ حصہ جو حال میں آمیز ہو چکا ہے، اس کا تعین اچھی مٹن بھی نہیں۔ اسی لئے نیا ذہن ادراک کا جو حیرا یہ تیار کرتا ہے اس میں بیک وقت ایسے عناصر کا مل دخل نظر آتا ہے جو نظام ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ صورت حال کی یہی پیچیدگی انسانی وجود کی پیچیدگی کا پتہ دیتی ہے۔ نیا شاعر فرد کو اس کی بشریت کے تمام حدود کے ساتھ قبول کرتا ہے، اور اشیاء و نظام سے اس کے رشتوں کی تفہیم میں فرد کو محض ایک تجربہ یا علامت کی شکل میں نہیں دیکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فرد کی شخصیت کا اظہار کسی تصور کا نہیں بلکہ فرد کے شدید جذباتی اور نفسیاتی رد عمل کا اظہار ہے، جس کے اسباب اجتماعی اور آفاقی بھی ہیں اور ذاتی بھی۔ نیا شاعر جب جدید شہروں کی بیابانی کا ذکر کرتا ہے تو اپنے آفاقی ادراک کو شعر کی زبان دیتا ہے اور جب بے نام الجھنوں، اندیشوں، خواہشوں اور نارسائیوں کا اظہار کرتا ہے تو دراصل اپنے ننھے ننھے دکھوں اور واردات کے تناظر میں، اپنی ذات کو ایک معروضی تجربے کے طور پر دیکھتا ہے۔ اپنے آپ سے بیزاری، نا آسودگی، خوف اور احساس جرم یا ایک تشدد آمیز نفرت کے اظہار کا سبب یہی معروضیت ہے، جو اپنی ذات کو کسی سی فوس کی طرح دن کے ہنگاموں میں ریزوریزہ ہوتی ہوئی دیکھتی ہے اور رات کی تنہائیوں میں خود کو پھر سے مجتمع کرتی ہے، آنے والی صبح کے ساتھ دوبارہ بکھر جانے کے لئے۔ صورت حال کے ادراک پر مکمل توجہ اور ارتکاز کو ترقی پسند حلقوں میں مریضانہ داخلیت پسندی یا دروں بینی اور ٹھن سے بھی تعبیر کیا گیا، اور فنا پرستی سے بھی۔ لیکن اس سلسلے میں یہ حقیقت نظر انداز کر دی گئی کہ نئی شاعری فرد کے تجربوں کو ہمیشہ بیرونی دنیا سے اس کے رشتے کے پس منظر میں دیکھتی ہے، اور بیرون و اندرون کے ازلی اتصال کو (جس کی ایک شکل تصادم بھی ہے) کبھی مسترد نہیں کرتی۔ نیا شاعر فرد کے تجربوں کی ہیئت کا تعین اس کے انفرادی رد عمل کی بنیاد پر کرتا ہے اور پھر اس کے حوالے سے اس کے خارج پر نگاہ ڈالتا ہے

جدیدیت اور نئی شاعری

چروں کی دھند بھٹنے لگی چار سو ظفر
رنگ ہوائے شام چھو ایسا ہی زرد ہے

(ظفر اقبال)

سائے پھر سائے ہیں ڈھل جائیں گے یہ سورج کے ساتھ
یہ حقیقت تلخ ہے لیکن اسے سوچو ذرا

(شہریار)

جوں لیوا ہی تہی ہے تو نظارہ، چُپ
اور ہنسنے پر یہ شہر تیرے جنور سے نکلا

(عدیم ہاشمی)

میں نے چاہا آئے والے وقت کا اک ٹکس دیکھوں
تو اس بدلتے ہوئے کے کا منظر سامنے تھا

(ہائی)

شہر اور سورج کی اس بدلتی پرانی جنگ کا انجام
کبھی خاموشی شام کی دہلیز پر سب کو سسٹا چھوڑ کر
وہ اندھیرے دار میں اب چھپ گیا ہے

(سلیم الرحمن: شہر اور سورج)

ان تمام مثالوں میں حقیقت کے مراکز ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی، لیکن تجربے کی ہیئت کا
تعمین ذاتی تاثر اور رد عمل کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ نئی شاعری کا یہی پہلو جدیدیت کو ایک اجتماعی مظہر یا
آفاق گیم میدان کی حیثیت دینے کے باوجود اسے مسلک یا مکتب نہیں بننے دیتا۔ بیرونی دنیا کی حقیقتیں
نیسب ہیں اور ان سے افراد کے رشتے بھی مثالیں، لیکن ان رشتوں کا انفرادی تاثر ہر فرد کے تجربے کی
ذہنیست تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی معین نظر سے یا دستور العمل کے تحت ان تجربات کی پیچیدگیوں
کا حل دریافت کرنا ممکن نہیں۔ ایک ہی عہد کے آشوب اور صورت حال کی المناکی کا احساس ایک فرد کو
مذہب کی طرف سے جاتا ہے تو دوسرے کو لادہ ہیئت کی طرف۔ ایک روایت کے تسلسل کو قبول کرتا ہے تو
دوسرے اس کی نفی کر دیتا ہے۔ ایک دیو مالائی ملاستوں اور متصوفانہ طرز احساس سے ربط قائم کرتا ہے تو دوسرا سائنسی
شعور اور سائنسیت۔ بنیادی شرط تجربے کی صداقت اور اس کا ذاتی تاثر ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا

جدیدیت اور نئی شاعری

ہے کہ تجربے کی صداقت اور ذاتی تاثر کے اظہار کی مثالیں متقدمین سے تاحال بہ اس شاعر کے کلام میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جس نے صرف اٹھائی ہوئی زمینوں کو اپنی بھسترت لی جو لاں کا نہ بنایا ہو، چنانچہ کسی نہ کسی سطح پر وجودی فکر کا عمل و غل میر و غالب کے یہاں بھی مل جاتا گا۔ متقدمین سے قطع نظر، ترقی پسند شعرا کے یہاں بھی ایک نوع کی وجودیت کا سراغ ملتا ہے، بلکہ بہ نسبت ریڈ کے خیال میں تو (پسے بھی اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے) مارکس کے پیروؤں سے زیادہ وجودی کوئی بھی نہیں ملتا۔ یہاں ان کی فکر کا پہلا اور آخری نقطہ انسان کے ارضی رشتوں کا اثبات اور اس کے ”حقیقی“ مسائل کا شعور ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نظر یہ اس اعتبار سے قطعاً بے بنیاد ہے کہ مارکسی مفکر یا ادیب انا کے ہیڈ کا کیا کرے، جو وہ بھی ہم رنگ اس جوہر کا تابع بتاتے ہیں جو مکمل نہیں اور جس کے رشتے صرف مادی ہیں، چہ ایسا ”ظہور و حشر“ کے نصب العین تک رسائی میں جو حقیقت سب سے بڑی رکاوٹ بن سکتی ہے وہ انفرادی آزادی کا احساس ہے۔ اس لئے مارکس کے پیروؤں کی وجودیت، زیادہ سے زیادہ سارتر کی نئی انسان، ذاتی تصور سے قریب مائی جاسکتی ہے، اور جہاں تک سارتر کی وجودی فکر کا تعلق ہے وہ اپنی نیک اندیشیوں کے باوجود اپنے اندرونی تضادات کے سبب، نئی حسیت کے عالی تر جہانوں لئے قابل قبول نہیں ہو سکی۔ فیض کے نزدیک ان کی شاعری میں واحد متکلم کے صیغے سے شعوری گریز کا سبب یہ تھا کہ وہ ہمیشہ روداد جہاں کے بیان اور اجتہاد کی درد کی صدا بند کی کو اپنا مقصود سمجھتے رہے۔ یانگور کی اصطلاح میں ”انا کی سخت پینگی“ کو اہم کر ماسوائے ذات کے مسائل و معاملات کی طرف پوری توجہ، اثبات کی حقیقت نگاری کا اصل اصول رہی۔ اسی طرح غالب جب یہ کہتے ہیں کہ

باز بچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

تو ان کی ذات کے اثبات کے باوجود یہ تاثر مترشح ہوتا ہے کہ ہستی کی رزم کاد میں ان کی حیثیت ایک تجربے کا اور پختہ ذہن تماشائی کی ہے۔ یہ تماشائی اپنے منصب سے آگاہ و رند کی ہے ہر منظر سے باخبر ہے۔ چنانچہ روز و شب کے تماشے کی بے اضماعتی اپنی ذات پر اس کے اقتدار کو مستحکم تر کرتی ہے۔ وہ موجودات سے اپنی جذباتی لا تعلقی کو گوارا بنا لیتا ہے اور اسے ایک الہیاتی تجربے میں متشکل ہونے سے باز رکھتا ہے۔ متصوفانہ شاعری میں بھی وجودی فکر کے عناصر کی نوعیت، پایاں کار نشاط آفریں ہو جاتی ہے، کیونکہ ہر پیرایہ ہجران کا اول و آخر وصل ہے اور زندگی کے تمام ہنگامے ایک ہی اری و راندی حقیقت کے جلوے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں وجود نہ تو صرف اقتصادی حقیقت ہے نہ کسی معین

جدیدیت اور نئی شاعری

اخلاقی جوہر کی عداوت۔ نئے انسان کے ساتھ اس کے تہذیبی، معاشرتی، جذباتی، مادی، نفسیاتی اور ذاتی
عرضے کہ تمام مسائل وابستہ ہیں، چنانچہ نئی شاعری میں فرد اگر تماشا کی شکل میں بھی سامنے آتا ہے تو
اس طرح کہ اس کی ذات بھی نظر آنے والے تماشے کا ایک حصہ ہوتی ہے:-

چلو میں بھی تماشا کی ہوں خود اپنے جہنم کا

مری دنیا تماشا ہے

میں اپنے سامنے خود کو تڑپتا سر پٹلتا دیکھ سکتا ہوں

(قاضی سلیم: بکیتی)

میں اپنے گھاؤ گمن رہا ہوں

آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آ گئے

خون کا دباؤ اور کلم ہوا

نجیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے آڑے ترچھے نقش

جگمگا اٹھے

لبوں پہ لہفتوں کی برف جم گئی

طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ فضا میں ہے

لہو کی بو ہوا میں ہے

(شہر یار: اپنی یاد میں)

مری سیرایوں میں تھگی ہے

کہ میں دریا ہوں لیکن ریت کا ہوں

مری جانب کوئی آئے تو پوچھوں

نشان راہ ہوں منزل ہوں کیا ہوں

کسی کا وعدہ فردا نہیں میں

تو کیوں فردا پہ ٹلتا جا رہا ہوں

(سلیم احمد)

میں اپنے پاؤں کا کاغذ میں اپنے غم کا اسیر
مثال سنگ گراں راستے میں بیٹھا ہوں

(محسن احسان)

سنا ہے زندہ ہوں حرص و ہوس کا بندہ ہوں
ہزار پہلے محبت گزار میں بھی تھا
مجھے گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے
وگرنہ پارسا و دیندار میں بھی تھا
مجھے عزیز تھا ہر ڈوبتا ہوا منظر
غرض کہ ایک زوال آشکار میں بھی تھا

(ساقی فاروقی)

مجھے گنا ہے تو میں اپنے ہی قدموں پہ گردوں
جس طرح سایہ دیوار پہ دیوار گرے

(غلیب جہاںی)

ان اشعار کو صرف یہ بات ذاتی تجربہ نہیں بناتی کہ ان میں واحد متکلم کے صیغے کا استعمال کیا گیا ہے اور ہر تجربے کا اظہار ”میں“ کے حوالے سے ہوا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان میں تلاش کا مرکز اپنی ذات نہیں بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے اپنی حقیقت و مفہوم کی جستجو ہے، ایک شدید ذہنی اور نفسیاتی خلا کا احساس جو ہر تجربے کو معاصر عہد کی بے روح زندگی کے آشوب سے جوڑ دیتا ہے۔ یہ دراصل اپنے وجود کی دہشت کا اظہار ہے جو ہجوم میں اپنی تنہائی اور اجتماعی دوز میں اپنی تشدد کی احساس کی پیدا کردہ ہے یا کر کے گار کے الفاظ میں ایک ”منافق عہد“ کی لا حاصل نمود و نمائش کا کرب، کیونکہ دریا ریت سے بھرے ہوئے ہیں اور سیرایاں تنگی سے چور، اپنی ہی ذات راستے کا پتھر بن گئی ہے۔ گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے۔ ”غیر“ (Other) جنہم میں اس لئے دوسروں کی پرستش سے تنگ آ کر ہر پیشانی اپنے وجود کو اپنے ہی قدموں میں گرا دینا چاہتی ہے اور اپنی نفی میں اثبات کے پہلو ڈھونڈتی ہے یا، جیسا

مطلب یہ ہوا کہ اگر وہ اجتماعی فیصلوں کے مقابلے میں اپنے ذاتی فیصلے کو بروئے کار لائے تو نتیجہ وجود کی قربانی ہے۔ اجتماعی فیصلوں کی اطاعت میں بھی اپنا زیاں ہے اور ان سے انکار میں بھی اذیت۔ چنانچہ بے بسی اور لا چاری کا احساس اس کے تجربے کو ایک الہیاتی جہت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں ذاتی یا اجتماعی صورت حال کے ادراک کی پیشہ تصویریں غم آلود ہیں۔ مختار صدیقی کی نظم ”اب دل و دیدہ بیاں ہیں“ ماضی اور حال دونوں کے تناظر میں ایک فرد کے تجربے کا احاطہ کرتی ہے۔ ماضی خرابہ ہے اور مستقبل مشکوک۔ لیکن فرد کو ان دونوں سے منہ نہیں کیونکہ ماضی بھی حال کے احساس کا حصہ بن گیا ہے اور حال کا مرکز و محور، اس کے لئے صرف اس کی ذات ہے جس میں ایک تیسری جہت کا اضافہ بھی ہو جاتا ہے، یعنی اس کے آئندہ تجربے جن کے لئے زمین تیار کرنے کی مجبوری حال کے سرے (جس میں ماضی بھی شامل ہے) نتیجہ ایک خرابے سے دوسرے خرابے تک وہ خود کو ایک افسردہ سماں حقیقت کی شکل میں زندہ و پائندہ دیکھتا ہے:-

اب زماں اور مکاں ایک ہوئے اور میں ہوں
کیوں ہوں ماضی سے پشیمان بھی شرمندہ بھی میں
ہم آئندہ، غم حال، پشیمانی دوش
سب حجابات جو اٹھتے ہیں تو پھر کیوں نہ کہوں
اپنی صدیوں کی طرح زندہ و پائندہ بھی میں
محور حال بھی میں ہی تو ہوں اور جادو آئندہ بھی میں

وہ ماضی سے پشیمان ہے اور مستقبل سے خوفزدہ اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ جس ماضی نے اس کے حال کی صورت گری کی، اب اسی کا پروردہ حال اس کے مستقبل کی تشکیل کر رہا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کی صورت گری کے اس معیار کا تعین اس کے اجتماعی فیصلوں کا تابع تھا اور ہے، لیکن اس سے وابستہ صعوبتیں اس کا انفرادی تجربہ ہیں۔ مستقبل ماضی سے خطاب کرتا ہے:-

تو وہی حال ہے۔ جو آگے گیا، رک نہ سکا
میں وہی ہوں کہ کبھی آجو سکوں، حال بنوں
حال کے دونوں ہی محتاج ہیں تو بھی میں بھی
حال بن تو ہے جو افسانہ تو میں ہوں افسوں

جدیدیت اور نئی شاعری

حقیقت صرف حال ہے اور اس حقیقت میں آمیز ہوئے بغیر ماضی و مستقبل کی حیثیت افسانہ و افسوں سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض افراد کے لئے منظم عقیدے اور سیاسی نظریے کی پناہ حال کی المناکی کے احساس سے نجات کا ذریعہ ہوتی ہے۔ جب حقیقتیں تلخ ہو جائیں اس وقت افسانہ و افسوں میں پریشانی خاطر کا علاج ڈھونڈنا انسان کا ایک معصومانہ مشغلہ ہے۔ اس طرح زندگی خود فریبوں کا ایک طویل سلسلہ بن جاتی ہے اور انسان حال کے بجائے مستقبل میں زندگی گزارنے لگتا ہے۔ نئی حسیت اگر کوئی مذہبی رویہ اختیار کرتی ہے تب بھی حال کی حقیقت اور شعور سے صرف نظر نہیں کرتی، اور جذباتی اشتہاد کے ذریعہ، وراثی حقیقتوں کو بھی حال کی حقیقت کا حصہ بنا لیتی ہے۔ لیکن کسی بھی صورت میں حال کے اضطراب و انتشار کی ذمہ داریوں سے انسان کو الگ نہیں کرتی اور اسے کسی ناپیدہ حقیقت یا غیر مرئی حالت کا کاروبار نہیں سمجھتی۔ ایسی صورت میں وجود کے تحفظ و بقا کی خاطر فرد حال کو زیر کرنے میں مصروف رہتا ہے۔ کیونکہ بوہر کے الفاظ میں یہ سچائی اس کے لئے ناقابل تردید ہو جاتی ہے کہ ”صرف حال میں زندہ رہنا خود کو ضائع کرنا ہے“ لیکن چونکہ اس سے انقطاع کا تصور بے معنی ہے اس لئے بجز اس کے اور کوئی چارہ کار نہیں کہ حال کو خود پر غالب نہ آنے دیا جائے اور اس کے ہر لمحے کو اپنے ہی تجربوں سے بھرنے کی سعی کی جائے۔

نئی حسیت کی کشمکش کا مرکزی نقطہ یہی مسئلہ ہے کہ حال کو کس طرح اپنا حال بنایا جائے۔ ان زمانوں میں جب فرد اور معاشرے کے مابین جذباتی فاصلے حائل نہ تھے فرد کے لئے معاشرے پر اثر انداز ہونا نسبتاً سہل تھا۔ انفرادی انا اور اجتماعی انا کے درمیان مفاہمت کی ایسی صورتیں موجود تھیں کہ فرد کو معاشرے سے قریب رو کر بھی اپنے آپ سے دوری کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ رسوم، روایات، مذہبی، اخلاقی، تہذیبی اور جماسیاتی اقدار کے کئی پل فرد اور معاشرے کو چھنی اور جذباتی اعتبار سے ایک دوسرے تک پہنچنے کی سہولت فراہم کرتے تھے۔ لیکن مادہ پرستی اور تعقل کی سرد مہری و معروضیت نے یہ تمام راستے مسدود کر دیئے۔ اس لئے وجودیت اور جدیدیت دونوں، اندیشہ سودوزیاں میں ہر لمحہ جتلا تعقل سے، ناسودگی کا اظہار کرتی ہیں، رومن کی دنیا سے تعلق کی تجدید پر زور دیتی ہیں۔ دونوں یہ بتاتی ہیں کہ فرد ہجوم میں تنہا ہے اور معاشرہ فرد کی جذباتی زندگی کے مطالبات اور معاملات سے قطعاً لا تعلق۔ اسے اگر شعور ہے تو صرف اجتماعی ضرورتوں کا۔

جاتا نہیں کناروں سے آگے کسی کا دھیان

کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

(عمیق حنفی)

جدیدیت اور نئی شاعری

اب فرد کی زندگی اور عمل کی یاگ اور ان باتھوں میں ہے جن سے اس کا رشتہ اگر ہے تو صرف کاروباری۔ اس لئے اپنی بر فعلیت میں وہ "خود" کو غائب پاتا ہے اور ہر لمحہ اپنے وجود کو، حول سے مقصودم دیکھتا ہے۔ اس تصادم سے پیدا شدہ بحران میں وجود سے وابستگی کے احساس میں بھی شدت آ جاتی ہے کیونکہ فرد جب دوسروں کی مرضی و غشا کے مطابق ایک "شے" کے طور پر جینے اور عمل کرنے میں اپنی حقیقت کا غیاب دیکھتا ہے تو انکار و احتجاج میں اپنی حقیقت کے ادراک کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت وہ خود کو بردہنی اور جذباتی سہارے کے فریب سے نکالنے کی جدوجہد بھی کرتا ہے۔ بقول پوتنی حقیقت تک رسائی کی بنیادی شرط فریب کے جال سے آزادی ہے۔ اور اس آزادی کے حصول کے بعد ہی فرد اس واقع ہوتا ہے کہ اپنی صورت حال کا آزادانہ تجزیہ کر سکے۔ یہ آزادی تعقل کے حدود میں ممکن نہیں بلکہ ادراک کی ہمرکاب ہے اور ادراک کی مظہریت ہی وجود اور اس کے جوہر کا مطالعہ ہے۔ اس طرح فرد، داخلیت اور خارجیت کی دوئی کو ختم کر کے ایک وحدت کی تشکیل کرتا ہے، اور یہ کوشش کہ اپنے وجود کی کلیت کا سراغ پاسکے۔ لیکن ادراک کا مظہر غیر متعین ہے اس لئے اس کی یہ کوشش ایک سوال پر ختم ہو جاتی ہے۔

تخت و کرسی، منبر و مسند پہ جو ہیں جلوہ گر
تجربہ گاہوں، دفاتر، منڈیوں کے راہ بر
منزل مقصود ان کی اور میں محو سفر
منزلیں بھی سب انہی کی اور انہی کی رہ گزر
اور میں گرم سفر

(عمیق حنفی، سندباد)

کون دائروں کی دیواریں اٹھا رہا ہے
دیواروں کو مچھا رہا ہے
مرکز مرکز کہہ کر مجھ کو کیوں صدیوں سے بنا رہا ہے

(عمیق حنفی، سندباد)

روں نمبر، ماس نمبر، قائل نمبر، میرا نام
کاندوں کا پیٹ بھرتا میرا کام
سینکڑوں آقاؤں کے قدموں میں ہے میرا مقام
میں خام

(عمیق حنفی، شب گشت)

جدیدیت اور نئی شاعری

مارسل نے کہا تھا "میرا نام میرا جسم ہے" ظاہر ہے کہ کسی بھی دوسرے مظہر پر فرد کا استحقاق اس سے زیادہ واضح نہیں ہو سکتا۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس استحقاق کے باوجود فرد اقتصاد کی اور سماجی صورتوں کا یہ ہونے کے سبب سے اپنی کلیت پر دوسروں کو قابض دیکھتا ہے اور یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا وجود اس کی شہرت یا ایک "شے" کے طور پر استعمال کرنے کے درپے ہے۔ انکار و احتجاج کی ہر لے سب ریگاں جاتی ہے تو وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ حقیقت یا شعور صرف داخلیت ہے، غیر کے تسلط سے یکسر آزاد و محفوظ رہنا۔

خصوصیت آئینہ خانہ میں نہیں ہوتی نہیں

سرف میں

میں ہی بت

اور میں نہ ت پرست

میں ہی زمناات میں رونق فروز

جہود ہائے ذات و دنیاوں

(عشق حنفی۔ آئینہ خانے کے قیدی سے)

یعنی یہ آئینہ خانہ بھی ایک نوع کی قید ہے کیونکہ یہ آزادی اور تحفظ جو اسے اپنی ذات کے شعور کے لیے میں میسر آتا ہے یہ دنیوی دنیا سے اس کے تمام رشتے توڑ دیتا ہے۔ نتیجہ تنہائی کا دائم و قائم احساس اور اپنی ہی زنجیر ذات میں ایسے ہی کا کرب۔ یہ تجربہ وجود کی صرف ایک سطح ہے، اس کی کلیت کا انحصار نہیں ہے۔ اس طرح نہ وہ اپنے باطن پر فتح یاب ہوتا ہے نہ اپنی بیرونی دنیا کے تجربوں کے حوالے سے اپنے وجود کے اثبات کا اہل۔ کوٹھوکی یہ کیفیت ہے شاعر کو اسی لئے وجود کے بعض تجربوں کا شعور تو دیتی ہے لیکن اس کے معنی و مقصد کے سوال کو بے جواب چھوڑ دیتی ہے۔ جدیدیت اس سوال کے جواب کو پامناں سے ہٹاتی بھی نہیں، کیونکہ تعین مقصد کی جتنی کوششیں انسان نے مذاہب یا عقائد یا نظریات کی وسعت سے بے تکیہ ہیں ان میں کوئی بھی نئے انسان کو کامیاب نہیں دکھائی دیتی۔ جدیدیت کے میدان سے پسے ترقی پسند تحریک نے افراد کے بجائے اصولوں کا ایک نظام قائم کرنے کی جدوجہد کی تھی۔ لیکن تقسیم ملک اور اس سے وابستہ فسادات خاک و خون سے قطع نظر، بین الاقوامی سیاست میں اشتراکیت کے رول، کیوبا، ہٹھری، اور چیکو سلواکیہ کے واقعات اور خود روس میں اشتراکیت سے

جدیدیت اور نئی شاعری

وفاداری کی بدلتی ہوئی شکلوں نے اصولوں کے نظام کا تصور بھی منتشر کر دیا۔ اسی لئے جدیدیت وجودی فکر سے ایک گہرے ربط کا پتہ دیتی ہے کہ اقدار اور اصولوں کی شکست و ریخت کے ماحول میں وجودی فرد کا پہلا اور آخری تجربہ ہے اور وجودیت جدیدیت کا فلسفہ نہیں بلکہ جدیدیت کے فکری میلانات کی تصدیق ہے۔ نئے انسان کا احساس گناہ اور زوال کی آگہی اس کی معتبر ذات کے ادراک کی شہادت ہے۔ جدیدیت اور وجودیت دونوں کے نظام فکر کی ترتیب اس شہادت کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری غیر معتبر ذات کی سطحی نشاط پیشگی کے مقابلے میں معتبر ذات کی بھی ہے اطمینانی اور افسردگی کے اظہار کو ترجیح دیتی ہے۔

جس طرح وجودیت، جدیدیت کے میلان کو ایک فکری اساس فراہم کرتی ہے، اسی طرح فرائنڈ، ایڈلر اور یونگ کے افکار و نظریات تخلیقی عمل کے نئے اصولوں، نئی شاعری کے طریق کار و طرز احساس کے بعض پہلوؤں کی تصدیق کرتے ہیں۔ میراجی نے تحلیل نفسی کے علم سے جو اثرات قبول کئے تھے ان کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ اس طرح فرائنڈ کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئے شعری میلانات کے بعض پہلوؤں کی تصدیق سے قطع نظر، اس کے افکار نے نئی شعر روایت پر براہ راست اثر بھی ڈالا۔ فرائنڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے انسان کو جذبات کے خوف سے رہائی کی راہ دکھائی۔ امر غفل کی قوت کا شعور عام کیا اور ہر چند کہ اس کے نظریات کی بنیادیں سائنسی تھیں لیکن اپنے زمانے کو اس نے ایک فلسفی کی حیثیت سے متاثر کیا۔ جہلت کے ارتعاشات اور وجدان کی فعلیت کا احساس غیر شعوری سطح پر شاعری اور فنون لطیفہ بلکہ تہذیب کی پوری روایت سے وابستہ رہا ہے۔ فرائنڈ نے اس احساس کو علم کے مرتبے تک پہنچایا اور جہلت و وجدان کی قوت اور زرخیزی کے سائنسی اور فکری جواز تلاش کئے۔ میراجی سے پہلے مشرقی آداب اور روایت کی طہارت کے پرفریب تصور نے اردو شاعری کو جذبے کے ظہور کی ایک حد سے آگے نہیں جانے دیا اور ایسے کئی حجابات جن میں انسان کی انجمن ذات کے متعدد جلوے چھپے ہوئے تھے، اٹھائے نہ جاسکے۔ جذبات کی اندھی قوت کے خوف نے ایک طوفانی لہر کے راستوں پر شعور کے پہرے بٹھا دیئے، چنانچہ عشق مہذب ہوتے ہوتے ریاکاری اور منافقانہ زہد کے درجے تک جا پہنچی۔

عشق اور اتنا مہذب چھوڑ کر دیوانہ پن

بند اوپر سے تلے تک شیردانی کے بن

(سیم احمد)

فرائنڈ کے نظام افکار میں جنس کو بلاشبہ مرکزی مقام حاصل ہے لیکن فرائنڈ نے جنس کے علاوہ

جدیدیت اور نئی شاعری

بھی اسلیٰ جذبہ شعور اور لاشعور کی نئی حقیقتوں کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ البتہ یہ ہے کہ اس کی فکر کے تمام گوشوں پر نظر آنے والے بغیر، عام طور پر صرف جنس کے مسائل کو اس کا کلی اثاثہ فرض کر لیا گیا اور چونکہ فرانڈ کے نظریات میں خدق لی مروجہ قدروں کی تباہی کے امکانات ڈھونڈ لئے گئے، اس لئے جنس کی حقیقت کی طرح فرانڈ بھی اس روایت پرست معاشرے کے سر کا آسیب بن گیا جس کی بقا اور تحفظ کے لئے اس آسیب سے نجات پانا ضروری تھا۔ ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادیں چونکہ خود اس کے دعوے کے مطابق اسی اور استدلال تھیں اس لئے ترقی پسندوں کو سب سے زیادہ اندیشہ جہالت کے ان ارتعاشات اور جذبات کے اس سیلاب کی جانب سے لاحق تھا جس کی موج اور ستاخی برا استدلال کا مذاق اڑاتی ہے۔ اسی اندیشے نے حلقہء ارباب ذوق اور انجمن ترقی پسند منتقدین کے مابین غلط فہمیوں کی ایک دیوار کھڑی کر دی۔ سردار جعفری نے یہ فیصلہ صادر کیا کہ ”ان کی (حلقہء ارباب ذوق) رومانیت مجھوں اور گندی تھی۔ یہ خوابوں و حقیقت سے الگ ہے۔“ اسے ”بے تبدیلی کرنا“ تھے اور ان اندھے خوابوں سے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی (بوجہ) تجربوں تک محدود رہتے تھے) ایک داخلی دنیا بناتے تھے جس کے جغرافیے کا پتہ لگانا محض انسان کا کام نہ تھا۔ انہوں نے قدامت سے بچ کر جذبات کی طرف قدم بڑھانے کی کوشش کی اور فرانڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کی آغوش میں پہنچ گئے۔ یہ بہیمانہ نظریہ جسے تحلیل نفسی کا مہذب نام دے دیا گیا ہے سامراج کا دیا ہوا انتہائی خبیث نظریہ ہے جو انسان سے اس کا شعور چھین کر، شعور و جنسی جہالت کی بھول بھلیاں میں پھنسا کر اسے جانور بنا دیتا ہے۔“ (97) دوسری طرف حلقہء ارباب ذوق کے بعض اراکین جذبات کی مبالغہ آمیز پرستش میں اس حد تک گئے کہ شعور ان کی نگاہوں میں بھرم بن گیا اور شاعری صرف جینت کے تجربوں کا نام بن گئی۔ شاعری کے لئے ہیئت زدگی تو پھر بھی ایک اصول جو نہ رکھتی ہے لیکن ترقی پسندوں کے یہاں جذبہ و جہالت کے حد سے بڑھے ہوئے خوف نے فرانڈ کے نتائج افکار اور دریافتوں سے جو مغایرت پیدا کر دی، اس کے سبب تحلیل نفسی کے بارے میں وہ صرف اتنا علم حاصل کر سکے کہ یہ سامراج کا دیا ہوا انتہائی خبیث نظریہ ہے۔ غلم کی اس سے زیادہ بے توقیری کا قیاس بھی شاید ممکن نہیں۔ قطع نظر اس کے کہ سطحی مناظرہ بازی میں بھی یہ صیغہ اظہار مشکل ہی سے بار پاسکتا ہے، ایک سنجیدہ علمی مسئلے میں اس طرز فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ بیشتر ترقی پسند شعرا جذبہ و جہالت کی حقیقت کے معاملے میں بے حس ہوتے گئے اور جنسی تجربے کی شدت کا احساس و اظہار ان کے مزاج ایک ناقابل معافی گناہ بن گیا، تاوقتیکہ ملائم عشقیہ جذبات کے ساتھ ساتھ شاعر ان پر مشقت طاب ساتی فرائض کے تنہا کا اعتراف بھی نہ کرتا جائے۔

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے (فیض)
 یہ وقت نہیں ہے الفت کے رنگین ترانے گانے کا (جاں نثار اختر)
 میرے وعدوں سے ڈرو میری محبت سے ڈرو (بجڑ)
 تمہارے غم کے سوا اور بھی تو غم ہیں مجھے (ساتر)
 آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (اختر ایمان)

یہ تمام مثالیں کم و بیش اسی رومانیت کی ایک رخی توسیع ہیں جس کی داغ بیل اختر شیرانی نے ڈالی تھی۔ (اختر شیرانی کی رومانیت اس سے پہلے زیر بحث آ چکی ہے)۔ فرق یہ ہے کہ اختر شیرانی کی رومانیت ایک ذاتی تجربے کے بطن سے نمودار ہوئی تھی اور ترقی پسندوں کی رومانیت کا خاکہ اشتراکی مقاصد سے ان کی والہانہ عقیدت نے تیار کیا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک حقیقت کا معیار یہ تھا کہ زندگی کی سچائیوں (پیداواری رشتے اور مادی ضروریات) سے ایک رشتہ قائم کیا جائے لیکن جذبہ و جہت کی جس ڈور میں انسان کی فطرت بندھی ہوئی ہے، اسے ایک مثال پرست حقیقت پسندی کے تحت یکسر توڑ دینے کی کوشش بھی فی الاصل رومانیت ہی کی ایک شکل تھی۔ چنانچہ ترقی پسند شعرا نے جن سچائیوں سے اپنا رشتہ قائم کیا وہ اپنے مثالی نصب العین کے باعث محض جذباتی سچائیاں تھیں۔ دوسری طرف زندگی کی ایک بنیادی اور ازلی صداقت سے ان کا تعلق کمزور پڑتا گیا۔

لیکن ظاہر ہے کہ صرف جنسی وجود انسان کا مکمل وجود نہیں ہے۔ اس لئے پورے آدمی کی پہچان کے لئے صرف جنس کی تمام و کمال حقیقت کے ادراک کو کافی سمجھ لینا بھی ادھوری صداقت تک رسائی کے مترادف ہے۔ فرائنڈ نے انسانی شعور و لاشعور کے تجزیے میں انسان کے پورے نظام جذبات کو موضوع بنایا جس کی اساس جنسی جبلت پر قائم تھی مگر اظہار و فعلیت کی صورتیں مختلف الابعاد تھیں۔ اس نے امر مخفی (لا شعور) کی قوتوں، خوابوں کے عمل، اسطور سازی کے میلان، آزاد تلازمہ، خیال کی رود، انسان کی گونا گوں حسی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں، فطری زندگی کے اصول و معیار، لفظوں اور علامتوں کے انتخاب و تعین اور پیکر تراشی کے شخصی اسرار و مضمرات کی ایسی تعبیریں کیں جو اس کے نتائج کے یک رخ پن کے باوجود انسان کے مطالعے کو ایک نیا تناظر مہیا کرتی ہیں۔ اس نے حیاتیاتی، ذہنی اور جذباتی، ہر سطح پر انسان کو اہم اور باوقار بنایا۔ اس نے بالواسطہ طریقے سے اپنے عہد کو یہ شعور بخشنے کی جستجو کی کہ انسان کو سمجھنے کے لئے اس کی شخصیت اور ذات کے اظہار کی مختلف شکلوں پر کوئی اخلاقی حکم لگائے بغیر، اس کے وجود کی کلیت کو پیش نظر رکھنا ناگزیر ہے۔ اس سلسلے میں فرائنڈ نے جو علمی اصول وضع کئے ان کی جانب پہلے ہی

اشعار کو جاننا ہے۔

میرا اپنی سے توسط سے فرائض نے نظریات کا براہ راست اثر بھی جدید تر شعرا نے قبول کیا۔ اور جدیدیت سے اس رویہ نے، کہ انسان کی حقیقی صورت حال کا بروہ پہلو جس سے اس کی ذات کے کسی بعد کا اظہار ہوتا ہے، اسے مربوط اخلاقی تعصبات اور وابستہوں کے باعث نیک و بد قرار دینا ادیب کا کام نہیں، بلکہ حقیقت پسندی سے میان و تقویت پہنچانی۔ چنانچہ نئی شاعری میں جنسی جہل سے متعلق حقائق و تجربوں کا بیان نہ بدی و اشاعت کے لئے ہے، نہ ہی اس کا مقصد تہذیب کے آداب کا تسخیر ہے۔

فرائض کا فیضان بھی سمجھنا چاہئے کہ نئی حیثیت انسانی تجربات و کوائف کی تنظیم کے عمل میں ان حجابات سے مرعوب نہیں ہوتی جو پیش پا افتادہ روایتوں نے قائم کئے تھے اور جنہوں نے جذبات سے ان کی حرارت اور شہابی پیمانی تھمی۔ عشق سے توانا اور بے باک تصور میں ماورائیت اور تصوف کے عناصر کی شمولیت کا تصور سے سی حقیقی وراثت سے اظہار کی خاطر نہیں بلکہ اس لئے ہوتی تھی کہ شاعر کا قد عام انسانوں سے بلند و مہمانی ہے۔ جنسی طب اور جسمانی نشاط سے تذکرے معیوب قرار دے دیئے گئے اور اپنی ہونی خواہشوں سے قبر کے رفتہ رفتہ انسانی وجود کی ایک عمر آفریں صداقت کو بے رنگ بنا دیا۔ تحلیل نفسی نے یہ بتایا کہ انسان تجربہ نہیں ہے اور اس کی انجمنوں کا پتہ لگانے کے لئے اس کی جسمانی اور مادی حقیقت کو ماننا پڑے گا۔ روح جسمانی معنی نہیں رکھتی، اس لئے اگر وجود کی وحدت تک پہنچنا ہے تو روح و جسمانی معنویت سے مفروضے سے پہنکار حاصل کرنا ضروری ہوگا۔ انسان کے نفسیاتی مسائل کا تانا بانہ صرف اپنی حالات پر نہیں اترتے اور زندگی کی حقیقی حقیقتوں کے بارے میں وہ صرف اپنی ذات کے حوصلے سے محور رہتا ہے اور صرف اپنے وجود کی سطح پر ان حقیقتوں سے دو چار ہوتا ہے۔ محض اس بنیاد پر کہ فرائض نے تمام انسانی حواشی کا سرا جھٹ میں تلاش کیا یا یہ کہ اس کی فکر میں کئی خامیاں تھیں جن کے سبب خود اس سے شاید اس سے منحرف ہوئے، فرائض کے تمام نظریات کو یہ یک قلم مسترد کر دینا یا سعاشی اور سیاسی و تہذیبی مسائل کے جھوم میں جنس سے تذرہوں کو حقیر سمجھ کر فرائض کے نظریات کو "غبیث" قرار دینا بھی ایک نوع کی سادہ بینی ہے۔ یہاں فرائض کے سلسلے میں "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کے مباحث کا احاطہ مقصود نہیں، نہ ہی اس کے نظریات کی صحت اور عدم صحت کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنا ہے۔ ہنر صرف یہ ہے کہ نئی شاعری میں جنسی الجھنوں اور واردات کے بیان کو بھی فی الاصل وجود کی حقیقت سے ایک پہلو کی نقاب کشائی سے تعبیر کرنا چاہئے۔ فرائض نے تحلیل کے نظریے کی بنیاد "ضبط" کے تصور کو بنیاد کیا تھا۔ یہ ضبط مجبوری کی ایک شکل ہے۔ چنانچہ خواب یا دیوانگی کی کیفیتیں یا خیالات کی بے ربطی

جدیدیت اور نئی شاعری

(آزاد حلازمہ خیال) جب کسی تخلیقی تجربے کا اظہار بنتی ہے تو اس سے نہ شاعر کا دماغ، نہ ثابت ہوتا ہے، نہ ہی یہ اس کے ذہنی افلاس اور اخلاقی انحطاط کی دلیل ہے۔ فائدہ کی اصطلاح میں شاعری کی عبادت کی طرح یہ تجربے بھی ”خواہشاتی تفکر“ کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ جب زاہد واریہ کہتے ہیں کہ

میرے لئے تو یارو

لڑکی کا خوبصورت

ننگا بدن خدا ہے

(لفظوں کے سلسلے)

یا عیسیٰ خلی یہ کہتے ہیں کہ

جتنی تیز احساس کی لے اتنی ہی تیز بدن کی تال

خون و عرق کا قطرہ قطرہ گویا حاصل شاق کا جام

دونوں جانیں جسم سے پا دوںوں نرم ہیں جان تمام

(ایک رات)

تو ان کی آواز اس اجتماعی نظام اخلاق کے تسلط کے خلاف ایک احتجاج بن جاتی ہے جس کے فائدہ مند نتائج کے تابع کر کے جذباتی اعتبار سے مجہول بنا دیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ انداز کرنا کہ یا شاعر لذت پرستی سے یہ مریضانہ تصور یا ہر امتیاز سے بیگانہ ہو کر اپنے ذاتی تجربوں کو فن کی زبان دینے پر مصر ہے، غلط ہو گا۔ ظاہر ہے کہ ہر ذاتی تجربہ کھلے بندوں اظہار کا اہل نہیں ہوتا تا وقتہ کہ شاعر اس کی وسعت سے ذات و زندگی کی کسی معنی خیز حقیقت کو روشن نہ کرنا چاہتا ہو اور اسے ایک جمالیاتی چکر میں ڈھالنے پر قادر نہ ہو۔ اسی طرح لذت پرستی، بجائے خود کوئی ہنر نہیں، لیکن لذت کے کسی عارضی تجربے میں ایک مڑاں بچاؤ کا سہارا لگانا اور اسے ایک تخلیقی تجربہ بنا دینا یقیناً ہنر مندی ہے۔ نئی شاعری تجربے سے نہیں، وسعت سے پیدا ہو کر اس کی معنی خیزی اور تخلیقی صورت گیری کو اپنا مقصود جانتی ہے چنانچہ ایسے تجربات سے اظہار کا ہوا بھی پیدا کر لیتی ہے جو اپنی ابتدائی (Original) شکل میں بظاہر سلف ذاتی اور فانی آئے سے عاری و صافی دیتے ہیں۔ مثال کے طور ضبط کے مسئلے کو لیجئے۔ بدھ متی، ہونی معاشی نہ مریات اور مادی سکھوں کے تجربے نے جنسی تجربے کی نوعیت بھی تبدیل کر دی ہے۔ نیا انسان ایک جمعی اور حیاتیاتی تہذیب کی آوازوں میں اپنی مخصوص معاشی اور معاشرتی صورت حالات کے سبب خود کو ناکام و یکتا ہے یا ایک سبب کا تابع، جس کا تسلط اس کے تجربے کو بے رنگ اور اس تجربے کے اظہار میں اسے ادھوری لذتوں کا ایسا بنا دیتا ہے۔

رویوں کی تصدیق ہوتی ہے جس پر مفصل بحث گذشتہ صفحات میں کی جا چکی ہے۔

نرخے کہ تخلیقی عمل کے بارے میں نئے اصولوں اور نظریات کا مسئلہ دویان شاعری سے فوری، جمالیاتی اور لسانی میلان و مزاج کا، فرائڈ اور یونگ کے افکار جابجا ان کی تفہیم میں معادن ہوتے ہیں، کیونکہ ان سوالات کا رشتہ انسان کے حقیقی وجود کی پیچیدگیوں سے ہے۔ مذہب، یو مالہ اور وجدان پر مباحث میں نئی شاعری کے حوالوں سے جن حقائق کا احاطہ کیا گیا ہے وہ پیچیدگیوں کے اس مرکب کا اظہار ہیں، جس کا نام انسان ہے اور جس کے جذبات اور تجربے خود فرائڈ کے الفاظ میں اس کی دریافتوں سے پہلے بھی شاعروں اور مصوفیوں کے مطالعے و مشاہدے کا مرکز تھے۔ ”فرائڈ اور یونگ نے انسان کے مطالعے میں اس کی قائم بالذات الجھنوں کو بھی موضوع بنایا اور ان الجھنوں کو تہذیبی ارتقاء کی روایت اور جدید تہذیبی صورت حال کے آئینے میں بھی دیکھا۔ فرائڈ نے مذہب کو دابر سمجھا اور یونگ نے روایات، لیکن اس اختلاف کے باوجود دونوں کا اتفاق اس بات پر ہے کہ مذہب انسان کی ایک نفسیاتی ضرورت ہے جس کا تعلق انسان کے نظام جذبات سے بہت مستحکم ہے۔ اسی طرح فرائڈ نے، یو مالہ، کو انسان کے خواہشات فکر کا عطیہ قرار دیا اور یونگ نے اس کے آشعور کی فعلیت کا نتیجہ، لیکن دونوں میں ہر طرف متفق ہیں کہ انسان کے حال میں اس کا ماضی بھی سرگرم کار رہتا ہے یا انتظار حسین کے الفاظ میں ”حال کوئی یہ بہوئی قسم کی شے تو ہے نہیں جسے چٹکی سے پکڑ کر ہتھیلی پر رکھ لیا جائے۔ وہ تو آٹے چھپے ماضی و مستقبل کا جوس لے کر ظاہر ہوتا ہے۔“ (98) یعنی ہر انسان میں اس کے معاصر تہذیبی ماحول کے مادہ کنی جگہ کے تہذیبی عنصر کا سراغ ملتا ہے، چنانچہ جدید صرف وہ نہیں جو جدید کے سماجی اور تاریخی یا منطقی تصور کا قائل اور ہمرکاب ہے، بلکہ وہ ہے جو اپنے حال کا مکمل شعور رکھتا ہے اور اس طرح اپنے حال میں وقت کی بظاہر گمشدہ لہروں کا اتار چڑھاؤ بھی دیکھتا ہے۔ دونوں نے تہذیب جدید کے بحران میں جہتوں کی ہسپانی اور تعقل زدگی کے سبب جذبات کی توہین کے لیے کی جزیں تلاش کیں اور نئے انسان کی بانی اور سب زاری، احتجاج و اضطراب اور تنہائی و ولانندگی کے احساس کی حقیقتوں کو واضح کیا، اور یہ نیا کہ انسان کے جس رخ کو اس کی شیطنیت سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ بھی اس کی ذات کا ایک لازمی پہلو ہے۔ اس کے وجود کی کلیت کا اثوٹ حصہ ہے۔

اس فتنہ کا حاصل ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کا آغاز و ارتقا اور اس کی حقیقت و ماہیت نہ محض اتفاقات کا نتیجہ ہے نہ یہ کہ اس کی دیواریں انسان اور اس کی کائنات حقیقی سے الگ کسی فرضی تصور یا خلا میں اپنی بنیاد رکھتی ہیں۔ جدیدیت کی ترجمان شاعری (نئی شاعری) نئے انسان کی موجود و مشہود صورت حال کا تخلیقی اظہار ہے۔ یہ وضاحت کی جا چکی ہے کہ شاعری منظوم فلسفہ نہیں ہوتی، نہ ہی شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے فلسفیانہ افکار کے بالاستیعاب مطالعے کے بعد اپنے تجربات کی فلسفیانہ تعبیر و تشریح کا فرض انجام دے۔ لیکن وہ تمام میلانات جو جدیدیت سے وابستہ کئے جاتے ہیں، ورجن کی نمائندگی نئے شعرا نے کی ہے، ایک فلسفیانہ اساس بھی رکھتے ہیں، جس کی تصدیق ان تمام مفکروں کے خیالات سے ہوتی ہے جنہوں نے نئے انسان کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کے جتن کئے ہیں۔ مفکر کے خیالات میں جو نظم و ضبط، ترتیب و توازن اور وضاحت و استدلال ہوتا ہے، شاعری اپنے پیچیدہ طریق کار کے باعث اس کا بار نہیں اٹھا سکتی۔ چنانچہ شاعری میں وہ انکار کسی قدر بدلی ہوئی صورتوں میں سامنے آتے ہیں۔ اس لئے زیر ترتیب مقالے میں جدیدیت سے وابستہ یا اس پر اثر انداز ہونے والے میلانات کی تفسیر و تجزیے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس) کے بعد، گذشتہ صفحات میں، ان کے تخلیقی اظہار و انکشاف کی ہیئتوں پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ ہر شعر اور ہر نظم اپنی جگہ ایک خود مکتبی اور منفرد مسئلے کی حیثیت رکھتی ہے، چنانچہ ادبی تنقید کا بنیادی مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ ہر جمالیاتی تجربے کو، ایک خود مکتبی وحدت سمجھ کر اس کے مضمرات سے بحث کی جائے اور ان بے نام محاسن و معائب کو الفاظ کی گرفت میں لایا جائے جو اس وحدت کی ترکیب کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس مقالے کے حدود سے یہ مسئلہ باہر تھا۔ نیز طوالت کا خوف بھی اس امر کا متقاضی تھا کہ مباحث، موضوع کے دائرے سے باہر نہ جائیں۔ اسی لئے گذشتہ صفحات میں جن سوالات پر نظر ڈالی گئی وہ پوری طرح ادبی تنقید کے احاطے میں شامل نہیں ہیں۔ شروع ہی میں یہ وضاحت بھی کر دی گئی تھی کہ نئی شاعری یا جدیدیت کے میلان سے پہلے کی شعری روایت کا محاکمہ اس مطالعے کا مقصود نہیں ہے۔ چنانچہ الگ الگ اصناف، شعر کی پوری روایت اور اس کے سلسلے وار سفر کا تجزیہ کرنے کی بجائے، اس باب میں نئی شاعری کے آغاز و ارتقا سے پہلے صرف انہی شعرا کی مساعی پر نظر ڈالی گئی ہے جن کے افکار میں جدیدیت کے اولین نشانات کا سراغ ملتا ہے (99) اور ساری بحث جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری پس منظر اور منظر نامے پر مرکوز رکھی گئی ہے۔ شاعری جب بجائے خود ایک روایت ہے تو نئی شاعری میں پرانے شعرا کے بعض رنگوں کی شمولیت بھی ناگزیر ہے، چنانچہ مثال

جدیدیت اور نئی شاعری

کے طور پر نئی غزل میں میر، سودا، غالب، یگانہ، فراق اور شاد عارفی کے اسالیب فکر و اظہار کی بازگشت بھی شامل ہے۔ یہ مسئلہ ایک مفصل اور علاحدہ بحث کا طالب ہے جو اس مقالے کے حدود میں ممکن نہ تھی۔ البتہ نئی شاعری کے طریق کار، علی الخصوص علامتی اظہار کے بعض پہلوؤں کا جائزہ اور نئی شاعری جمالیات کے بعض مسائل کا مطالعہ ضروری ہے تاکہ جدیدیت کی فلسفیانہ نوعیت و قدر کے ساتھ ساتھ نئی شاعری میں اس نوعیت و قدر کی ترجمانی کے آداب کا اندازہ بھی لگایا جاسکے۔ آئندہ باب انہی مباحث کے لئے وقف کیا گیا ہے۔

حواشی اور حوالے

- 1 Quoted from Michael Hamburger: *The Truth of Poetry*, New York 1969, P 40
- 2 یہ آئی ہے نئی شاعری اور نئی شاعری کے بارے میں پہلی کتاب، 31
- 3 The Theory of Avant-Garde, P 19
ہم نے یہ دیکھا ہے کہ یہ ہے
The school notion presupposes a master and a method, the criterion of tradition and the principle of authority. It does not take account of history, only of time. The school, then, is pre-eminently static and classic. Where the movement is essentially dynamic and romantic. Where the school presupposes disciples consecrated to a transcendent end, the followers of a movement always work in terms of an end immanent in the movement itself. P 20
- 4 تم دونوں نے یہ دیکھا ہے کہ یہ ہے اپنے اپنے مضمون (مشہور، مشہور، سہ ماہی، سہ ماہی) میں مفصل
ہم نے یہ دیکھا ہے کہ یہ ہے اپنے اپنے مضمون (مشہور، مشہور، سہ ماہی، سہ ماہی) میں مفصل
ہم نے یہ دیکھا ہے کہ یہ ہے اپنے اپنے مضمون (مشہور، مشہور، سہ ماہی، سہ ماہی) میں مفصل
- 5 Quoted from the Theory of Avant-Garde, P 35
- 6 From Frederik Amiel's Journal Ref. Ibid. P 37
- 7 نئی شاعری (نئی شاعری) اور نئی شاعری (نئی شاعری) 29/30
- 8 Tristan Tzara: *Lecture on Dada*, in *Science, Faith And Man* P 189
- 9 George Grosz in C W E Bigsby's *Dada And Surrealism* London 1972, P 5

- 10- وزیر آغا: جدید اردو شاعری ایک مثبت تحریک، شب خون لاہور، فروری 1970ء، ص 3۔
- وزیر آغا "اردو شاعری کا حراج" جدید ناشرین، لاہور، مئی 1975ء، اس سلسلے میں وزیر آغا بھی اس سلسلے کے شکار ہوئے ہیں جس کے تحت راشد نے جدید شاعری کی تحریک، جدیدیت کا حرف آغاز قرار دیا تھا۔ وزیر آغا بھی لفظ جدید کے مابین تسویر، جدیدیت نے شہادت دے کر متنازع نہیں کر سکے، چنانچہ یہ فیصلہ کیا کہ حالی اور آزاد وغیرہ نے نظم کے افق کو وسیع کر دیا۔ اردو نظم (نئی شاعری) کے لئے راہ ہموار کی تھی، مگر چہ اقبال نے جدید نظم و ادب، ادب و شہادت، شخصیت سے ہمکنار کیا۔ وزیر آغا نے "جدید" سے جو فنی اصول اور فنی جذبہ پائی، مسائل منسوب کئے ہیں، ان کے انکا دکھ نشانات اقبال کے علاوہ دوسرے شعرا نے یہاں بھی، مضمون کے پائے ہیں کیونکہ روح عصر کی ترجمانی کسی نہ کسی سطح پر ہر باشعور شاعر نے یہاں ملتی ہے۔ ص 11، 12۔ ذوق کی سولہویں سالگرہ کے جلسے (14 ستمبر 1956ء) کے صدارتی خطبے میں خود راشد نے اپنے موقف کی تردید کی ہے اور یہ کہا ہے کہ "حالی اور آزاد اور ان کے بعد آج اور اقبال جدید شاعر تھے۔ لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اردو کے ان عظیم شاعروں نے بھی محض قدامت کا پیہما نہ اتار کر دوسرا پہن لیا تھا۔"
- 11- شب خون، فروری 1970ء، ص 3۔
- 12 Robert Lowell in Modern Poets On Modern Poetry, P 252/253
- 13- اقبال شاعری کی حد تک تو نسلی امتیاز اور مصہبت کے مخالف اور محمود ایاز کو ایک ہی سبب میں، یعنی سہمی ہیں لیکن اپنی ذاتی زندگی میں وہ غلطی کے اس اثر سے خود کو آزاد نہ رکھ سکے۔ چنانچہ اپنے بھتیجے اقبال احمد شادی کے سلسلے میں اپنے ایک خط میں انہوں نے اس پریشانی کا اظہار کیا ہے کہ انہیں پتہ نہ تھا کہ وہی شہینہ برہمن خاندان مسلمانوں میں ایسا نہیں ملتا جہاں وہ رشتے کی بات کر سکیں۔
- 14- برکسات تخلیقی ارتقا، بحوالہ بشیر احمد ڈار اقبال اور برکسات، مضمون مشمولہ فلسفہ اقبال، برکسات، لاہور 1957ء، ص 146۔
- 15- بحوالہ ضمیر علی بدایونی اقبال وجودیوں کے درمیان، مضمون مشمولہ ماہ نو، کراچی، اپریل 1961ء، ص 12۔
- 16 Thomas L Hana Albert Camus And The Christian Faith, in Camus P 49/50
- 17- اقبال کے الفاظ یہ ہیں
"جو" چاہیے" (یعنی معیاری نصب العین) کی نمود کی خاطر "جو ہے" کا مقابلہ ہی سہت اور قوت کا سرچشمہ ہے۔" مضامین اقبال ص 199
- 18- بحوالہ خلیفہ عبدالکیم فکر اقبال، ناشرین اقبال، لاہور، الانڈ پریس ص 611۔
- 19- "یہ کتاب اردو مستقبل کا خواب نام ہے دھندلا اور ادھورا اصولاً یہ پنجابی، انگریزی، ہندو، اور دیگر درمیانی قاصد کم کرنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ پنجابی پیوند میں نے خاص طور سے جا بجا لگائے ہیں۔ یہ

جدیدیت اور نئی شاعری

..... اور ان کی وہ تصنیفیں اور پیمائشیں اور نئے نئے مضامین تھا۔ ظفر اقبال کا کتاب،
.....

20 اور وہ باب میں مضامین اقبال، ص 9/10

21 اور ان کی (عقائد اور عقائد) 1934ء میں جس مضمون میں شائع ہوا

..... 1940ء میں 33/40

22 اور ان کی تصنیفیں (نمبر 1923ء) اور شاعری اور ادب اور

..... (1923ء) اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

7/8 104 106

23 اور ان کی تصنیفیں 1945ء میں 130

24 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

1966ء میں 118

25 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

26 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

27 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

..... اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

28 C K Stead The New Poetic, Penguin Books, 1967 P 15 16

29 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

30 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

31 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

32 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

33 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

34 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

35 اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں اور ان کی تصنیفیں

- 38۔ اس کاظمی شخص "وطن" ادیب لطیف، ایف۔ بی۔ سی۔ 63۔
- 39۔ میر تقی اس نظم میں (ایڈیچ) جمع اول، 1944، ص 1۔
- 40۔ میر تقی کی نظمیں (ایڈیچ) ص 9
- 41۔ Quoted from Arthur Koestler's The Act of Creation, Ed
- 42۔ "استدق طبع نیرت محو محو" سے یادداشت ہے کہ ہونے والی باتوں میں کسی نے کسی کو دیکھا ہے۔
 ادیب ایک نقطہ پر جا کر "موت" سے اپنے آپ کو پار کر لیتا ہے۔ اس کے بعد وہ "موت" کی بات نہیں کرتا۔
 اور وہاں ہے اور اس نقطہ پر پہنچ کر وہ اپنی اپنی بات کہتا ہے۔
 (میر تقی کی کتاب "موت" (موت) کے بارے میں میر تقی کا کہنا ہے کہ "موت" سے "موت" کے بارے میں 1948 ص 4
- 43۔ میر تقی کی نظمیں (ایڈیچ) ص 11
- 44۔ "اور آج پہلی تھی کوئی گھر" نے سے سے اپنی فطرت سے "موت" کے دل کو ملنے سے سے سے
 میر تقی اپنی تعلیمات میں مجھے ہر بار اپنے اندر اس کی موت سے ہوتا ہے۔ مجھے "موت" کے بارے میں
 کی گویاں کی ایک محبت (موت) کی شہادت ہے۔ میر تقی کی شاعری میں "موت" کے بارے میں 11۔
- 45۔ بحوالہ فتح محمد ملک میر تقی کی کتاب "موت" (موت) کے بارے میں 8 ص 63
- 46۔ اس نظم کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں
 اس زمانے میں کہ ہنگامہ قدیر دہ
 کفے بانوں نے ستاروں سے گایا قدیر دہ
 بھولے رستوں کا جو ہے حیدری میں محبوب سے ہیں
- 47۔ "موت" کے بارے میں یہ اقتباس دیکھئے
 یہ پریت سب خاموشی کا
 بھی کوئی نہ شرافت ہو سے پریت سے "موت" کے بارے میں 11۔
 مگر مجھ پریت 10 اس میں کوئی سے "موت" کے بارے میں 11۔
 "موت" میں کوئی سے "موت" کے بارے میں 11۔
 اسی آئے میں ہر اس "موت" کے بارے میں 11۔
 یہ صحرائے پھیلا ہوا شہر ہے کہ صحرائے
 کھولے یہاں تہ جھوٹوں کا "موت" کے بارے میں 11۔
 مگر میں تو "موت" کے بارے میں 11۔

اس سلسلے میں میرا جی کا حسب ذیل اقتباس دیکھئے

”ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری زندگی ہر جیسے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ دینی طور پر خصوصاً مغرب سے آنے والے نیاں آیت جہاں ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوئے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزِ مرد کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ذہب آتا جا رہا ہے بلکہ آپکا ہے۔“

میرا جی نئی شاعری کی بنیادیں: سوغات، جدید نظم نمبر، ص 162

(الف) اس نقطے پر میرا جی جدیدیت کی فکری رو سے چند دور بھی ہو جاتے ہیں۔ ان کی نظر امکانات پر تھی اس لئے مستقبل کے خطروں کا ایسا شدید احساس ان کو نہیں تھا جو نئی شاعری میں خوابوں کی مکمل تہائی اور ہدی کے ثبات پر ایک غم آلود یقین کے سبب واضح شکلوں میں رونما ہوا۔

(ب) نئی شاعری میں سہاروں کے انکبار و رعب تاپا ہے اور ماحول سے بیزاری کا اظہار نمایاں ہے۔ یہ بیزاری فسردگی اور احتجاج دونوں سطحوں پر ظاہر ہوئی ہے۔

(ج) نئی شاعری میں سہاروں کا تصور کسی بیرونی نقطے پر مرکوز نہیں۔ سہاروں کا تصور معاشرتی اصلاح و تعمیر سے وابستہ ہوتا ہے۔ پوشا و صرف صورت حال کا انکبار کرتا ہے ان قیاسات کا نہیں جو مستقبل کے منتظر ہوں۔

(د) نئی شاعری میں احساس تنہائی کے مضمرات بہت وسیع ہیں۔ یہ تنہائی صرف جسمانی یا جذباتی سہاروں کے فقدان کا نتیجہ نہیں بلکہ نفسیاتی اور تہذیبی ہے۔ چنانچہ گھر کی دنیا میں بھی تنہائی کا احساس ساتھ رہتا ہے۔ اس مسئلے کا ایک اور اہم پہلو تنہائی کی جستجو کے طور پر بھی ظاہر ہوا ہے جس کے اسباب صنعتی معاشرے کی سرد مہری اور روحانی ناواری میں دیکھ جاسکتے ہیں۔ راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون ”تنہائی کا مسئلہ“ (شب خون، لاہور) میں تنہائی کے مسئلے کے اس پہلو کا احاطہ کیا ہے۔

49۔ نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم، نمبر ص 163/64/65

50۔ رشید کا = انسان (ایک مصاحب)، المثال، لاہور، جنوری 1969ء، ص 27

51۔ نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم نمبر، ص 163

52۔ = انسان ص 5

53۔ رشید ایک خط (سلیم احمد کے نام)، راشد نمبر، شعر و حکمت، ص 327/28

54۔ بحوالہ ایضاً ص 328/29

55۔ لاہور (تعارف طبع اول)، طبع چہارم، المثال، لاہور، فروری 1969ء، ص 116

56۔ انسان کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:

الہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں جاہلوں مردوں کی پیادوں کی دنیا ہے

یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
 ہم اپنی بے بسی پر رات دن تہہ ان رہتے ہیں
 ہماری زندگی اب داستانِ عاقباتی ہے
 مٹا اے خدا اپنے لئے تقدیر بھی تو نے
 اور انسانوں سے لے لی جزا تو بھی تو نے
 یہ داد اچھی ملی ہے ہم کو اپنی بے پائی کی
 اور لعنہ کا آخری مصرعہ یہ ہے

خدا سے بھی ملنا دردِ انساں ہو نہیں سکتا

57 Archibald Macleish Poetry And Experience, Penguin Books, 1965, P 102

58- 'ایران میں اجنبی: الکمال، لاہور، مارچ 1969ء، ص 142

59- دوست شکر کا یہ اقتباس دیکھئے

اسی روحِ شبِ گمراہ

اک کنا یہ ہے شاہ

یہ ہجرتِ گزینوں کا چمچرا ہوا قافلہ بھی

جو دستِ شکر سے مغرب کی مشرق کی پہنائیوں میں

بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے

60- کوئی مجھ کو دورِ زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو

کوئی یہ مجھا دو کہ حاصل ہے کیا بستی رائیگاں سے

کہ قیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر

(پہلی دہائی)

صہب بن رہا ہے ہمارا لہو موسیائی

زندگی کو تنگنائے سازہ ترکی جستجو

یا زوالِ عمر کا دمِ سبک پارو برو

یا انا کے دست و پا کو دھتوں کی آرزو

کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

(کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم)

61- ہم محبت کے فراہوں کے کیس

ریگِ دیروز میں خوابوں کے فجر ہوتے رہے

(ریگِ دیروز)

سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے سنے سوتے رہے

62- یہ غلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم

اپنے معنی کھوج نکالوں
تب جا کر یہ راہ کسے گی

(۱۰۰)

72۔ گاہے چور ہے میں چکا چونو منڈل زخم
خوف ناک کعبیر چشم بد دور تیرہ بحس
حرام مغز امتحان میں ہے

(242)

73۔ اور میں گھڑی کی ظالم سونیوں کی تک تک میں
 دن کے زرد پہاڑ پہ چڑھنے لگتا ہوں

74 Quoted from The Times Of India, New Delhi, July 18, 1972, P 4

75۔ مآخذ (دیباچہ) ص 41

76- ایضاً ص 14/15

77۔ خوشہو کی ہجرت (ایک مقالہ)، سویرا، لاہور، شمارہ 17/18، ۱۷ جنوری ۱۹۷۱ء، ص 221

78۔ محمد حسن عسکری: انسان اور آدمی، مکتبہ جدید، لاہور، اکتوبر 1953ء، ص 183

79۔ اختراہ بیان، کچھ شاعر کے ہارے میں، نجات سے پہلے (قاضی سلیم) مکتبہ شب خون، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص 105

80- خلیفہ عبدالحکیم فکر اقبال، ناشر یزدان اقبال، لاہور۔ (الایڈیٹریس لاہور)

”عالمہ خود فرماتے ہیں کہ میں تشکیک اور فلسفے کے غلاماتے میں سے ہوتا ہوا ایمان، یقین۔

آپ حیات تک پہنچا ہوں۔ 724

81۔ محمد صفدر بے راہروی کی ضرورت، مضمون مشمول فی شاعری ص 215/216

82۔ جیلانی کامران نے لکھے والوں سے میری ملاقات، مضمون مشمولہ شاعری، ص 131، 132

83 Bhagvad - Gita, Chapter VII, New American Library, 1956 P.71.

"I am the essence of the water,

The Shining of the Sun and the Moon:

Om in all the Vedas.

The word that is God

It is I who resound in the ether

And am potent in man.

I am the sacred smell of the earth.

The light of the fire,

Life of all lives.

Austerity of ascetics
Know me, eternal seed
of everything that grows

- 84۔ جہانگیر حسن، نیا ادب اور پرانی کہانیاں، نیا دور، کراچی شمارہ 23/24، ص 50
- 85۔ اس میں میر کی ریں غزلیں اور نرین مدح مست، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11۔ نومبر 1962، ص 133
- 86۔ ایسا ایک سو، سہ ہاں، اور اتنی ریں سے ماچیں (نیا دور، کراچی، شمارہ 7/8، ص 95)
- 87۔ حیدر نی کامران، نئے نئے لکھنے والوں سے میر کی ملاقات، نئی شاعری، ص 131/32
- 88۔ جہانگیر حسن، نئی شاعری ہاں، منشور، نئی شاعری، ص 29
- 89۔ اس میں میر کی ریں اور نرین مدح مست، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11، ص 135
90. Quoted from The Chief Currents of Contemporary Philosophy, P.551.
- 91۔ میں سب سے نہیں، مگر یہ ہے جسے بھی توجہ طلب ہیں۔ "نئی شاعری کا تصوراتی اور جذباتی ہیچ ایک مخصوص تاریخی، تمدنی، بیانی، باق سے، نمود ہے۔ 1947ء سے فوراً بعد کی منظومات میں جس جذباتی اضمحلال اور ادنیٰ فساد کا احساس ملتا ہے، وہ پرانے ثقافتی ازمے سے علاحدگی کا Nostalgia ہے۔"
- مضمون "نئی شاعری کا منصوبہ" نئی شاعری، ص 40
- 92۔ فائق "پورچھوری" میں آنم، ادارہ فروغ اردو، لاہور 1962، ص 189
- 93۔ حیدر نی کامران، نئے نئے لکھنے والوں سے میر کی ملاقات، نئی شاعری، ص 145
- 94۔ نیا دور، کراچی، شمارہ 7/8، ص 92
- 95۔ ایسا، ص 92
- 96۔ حیدر نی کامران، جہانگیر اور اسلام، ادب لطیف، لاہور، جنوری 1963، ص 8/9/10/11
- 97۔ سردار حفیظ، ترقی پسند ادب، ص 193/94/203
- 98۔ جہانگیر حسن، جہانگیر کی تہذیب اور افسانہ، نیا دور، کراچی شمارہ 18/18، ص 68
- 99۔ اس باب میں نئی غزل کی روایت کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ اس موضوع پر راقم الحروف کے تین مقالے (1) سہاگہ نشان، رات کی غزل (2) اردو غزل 1947ء کے بعد (ہندوستان میں) اور (3) نئی غزل کی روایت، مکتبہ، نقون، لاہور کا غزل نمبر، شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی کی جانب سے شائع ہونے والی ایک کتاب "اردو ادب آراوی سے بعد" اور شعر و حکمت، حیدر آباد میں شائع ہو چکے ہیں۔

چھٹا باب

☆ نئی شاعری (2)

☆ نئی جمالیات فنی و لسانی مسائل



پچھلے باب میں بیسویں صدی کی اردو شاعری کا جو منظر نامہ پیش کیا گیا اس سے ایک نئے ذہنی ماحول کی تصویر ابھرتی ہے۔ یہ تصویر ”جدید“ کے تاریخی اور مادی تصور (حالی اور آزاد کی اصلاحی تحریک) اور ”جدید“ کے سیاسی، اقتصادی یا تہذیبی تصور (ترقی پسند تحریک) دونوں سے فی نفسہ مختلف ہے اس پر ”جدید“ کے اس منطقی تصور کا اطلاق بھی ممکن نہیں جس کی تشکیل سائنسی عقلیت کے ہاتھوں ہوئی تھی اور جس کے مضمرات پر ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں تفصیل کے ساتھ گفتگو کی جا چکی ہے۔ یہ تصویر نئے انسان کے مقاصد اور اس سے وابستہ امکانات و فرائض کے بجائے اس کی حقیقی صورت حال پر مبنی ہے، ایک انتہائی پیچیدہ اور پر اسرار حقیقت کے زندہ و متحرک پیکر کی شکل میں۔ یہ پیکر پورے انسان کا ہے، صرف اس کے اخلاقی یا سماجی یا سیاسی یا اقتصادی وجود کا مظہر نہیں۔ اسی لئے اس کی ترکیب میں جا بجا وہ تعذبات دکھائی دیتے ہیں، جن سے زندگی کی بیچ در بیچ کلیت عبارت ہے۔ تاریخت، مظہریت، وجودیت، مذہبیت، بعد الطبیعیات اور نفسیات، ان سب کا موضوع متخالف سیلانوں اور جذبہ و جہالت کی ڈور میں بندھی ہوئی ذات اور اس کی کائنات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فکر کے ان زاویوں کی کار فرمائی بہت واضح ہے جن کی علمی اور فلسفیانہ تعبیر و تشریح نئی حیات سے متاثر اور اس پر اثر انداز ہونے والے علماء اور مفکرین نے کی ہے۔ جو افکار و نظریات جدیدیت کو فلسفیانہ اساس فراہم کرتے ہیں، بیشتر صورتوں میں وہ نئی شاعری کا فکری سرچشمہ نہیں بلکہ اس طرز احساس کے سوند ہیں جس نے اردو کی شعری روایت میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ اس سلسلے میں ایک توجہ طلب مسئلہ یہ ہے کہ مغربی شعر و ادب میں فکر و احساس کے نئے زاویوں کا اظہار انیسویں صدی کے اواخر سے ہی نظر آنے لگا تھا۔ پہلی جنگ عظیم

جدیدیت اور نئی شاعری

کے بعد کا زمانہ اپنی مخصوص جذباتی اور ذہنی فضا کے سبب ان ادوار سے زیادہ اضطراب آگئیں تھا جن کی اثر میں فرانسیسی اثریت پسندی اور جرمن رومانیت کے فروغ و تشکیل کا باعث ہوئی۔ اسی لئے جدیدیت نے خدو خال مغربی شعرا کے یہاں بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائیوں میں ہی اچھی طرح روشن ہو چکے تھے۔ اردو شاعری نے حالی و آزاد سے ترقی پسند تحریک تک، چند مستثنیات سے قطع نظر، ادب کے نیاں مہیا کی اور سماجی تصور کو ہمیشہ اپنا نشان امتیاز سمجھا اور زندگی کے ان مناصب کی جانب دراز دست رہی جن کی تکمیل کا حق اصلاً سیاسی قائدین اور سماجی مصلحوں کو پہنچتا تھا۔ اجتماعی مسائل کی طرف اجتماعی رویے اور رد عمل کے اظہار کا سبب اردو شعرا کی یہی اصلاح پسندی تھی، اور تعمیر و فلاح کے اسی شوق کا نتیجہ تھا کہ حالی و آزاد سے ترقی پسند شعرا تک اردو شاعری ہم و پیش ہمیشہ فن کے ایک سماجی تصور کی تابع رہی۔ تخلیقی عمل، سماجی عمل بن گیا اور افادہ و مقصد کے سماجی معیاروں کے تحت افکار و اظہار کی حدیں متعین کر دی گئیں۔ شاعری زندگی کی آئینہ بندی اور تنقید سے آگے بڑھ کر زندگی کا منصوبہ بن گئی۔ ظاہر ہے کہ اس طرز فکر کے اظہار کی بہت صورتیں سماجی علوم مہیا کر سکتے تھے۔ زندگی پر سائنس اور سیاست کے تسلط کی روشنی میں یہ خیال محض ایک خواب تھا کہ شعر و ادب یا فنون لطیفہ کے ذریعے سماجی کے اس سیلاب کو روکا جاسکتا ہے جو موجودہ معاشرے کی پریشاں نظری اور بحران کا سبب ہے۔ معاشی اور مادی ضرورتوں کی آسودگی بھی اگر شعر و ادب کے وسیع سے ممکن ہو سکتی تو آج انسانی معاشرہ ان مسائل کے بارے میں شاید یکسر محفوظ ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ فنون بھی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انسانی جذبہ و شعور کی نوعیت و جہت میں ایک خاموش اور آہستہ خرام تغیر کا سبب بنتے ہیں لیکن یہ تغیر لازمی طور پر سماجی ضرورتوں کے مطابق نہیں ہوتا، نہ ہی اس کا نتیجہ حتمی مادی اور طبیعی سرگرمیوں کے کسی تعمیری سلسلے کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ادب اور فن سے متاثر ہونے کے لئے بصیرت و تفہیم کی جو سطح درکار ہوتی ہے وہ انسانی تاریخ کے کسی بھی دور میں متاع عام نہیں رہی۔ عوامی فن و ثقافت کی قدریں عوام کی معصوم خواہشوں اور خواہوں کی طرح براہ راست و سہل الفہم ہوتی ہیں۔ ان کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور زندگی کے تمام مسائل و معاملات اس سادگی کا مظہر۔ اس مسئلے پر پچھلی کتاب میں بحث کی جا چکی ہے کہ عوامی فن کی ماہیت و ہیئت بالطبع فن کے ترقی یافتہ معیاروں سے مختلف ہوتی ہے۔

شاعری کو اگر منصوبہ بند مقاصد کا ترجمان بنایا جائے تو ضروری ہوگا کہ اس کے صیغہ اظہار کے سلسلے میں بھی وہ شرطیں ملحوظ رکھی جائیں جن کا پابند شاعر اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ کیونکہ کسی بھی گروہ کی ذہنی قیادت کے لئے اس گروہ کی سطح شعور کا احترام بہر نوع ایک لازمی امر ہے۔ جدیدیت چونکہ اجتماعی

تجربات و مسائل کو بھی ذاتی تجربے کے بغیر قبول نہیں کرتی اس لئے ہر شعری پیکر (ذاتی تجربے سے مشروط ہونے کے بعد) ایک قائم بالذات مسئلہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ فن کی آزادانہ حیثیت میں یقین نے فنی اور لسانی اعتبار سے بھی نئی شاعری کو اپنی پیش رو شاعری کی بہ نسبت پیچیدہ تر بنا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر فن کی طرح شاعری بھی کاری گری اور تکنیک ہے لیکن یہ تکنیک کسی بتائے ہوئے طریقے کے میکانیکی معمول کی آفریدہ نہیں ہوتی^(۱) شاعری میں زبان اور اس کے تمام اوزاروں کی طرف شاعر کا رویہ انفرادی ہوتا ہے۔ اس رویے کی تربیت میں اس کی روایت اور ماحول کے اثرات کی اہمیت مسلم ہے۔ تاہم ذاتی تجربے اور طرز احس کی زائیدہ شاعری لسانی اور فنی اعتبار سے ہمیشہ عمرانی معاہدوں کی پابند نہیں ہوتی۔ اس لئے ہر شاعر کے مطالعے میں اس کے انفرادی طریق کار اور استعداد، نیز زبان کی طرف اس کے ذاتی رویوں کی تلاش و تفہیم ناگزیر ہے۔

فلسفیانہ سطح پر زبان اور اس کے اظہار کی گونا گوں صورتوں کے تجزیاتی مطالعے کی جانب باقاعدہ توجہ سب سے پہلے منطقی اثبات پسندوں نے کی۔ منطقی اثبات پسندی کے موسس وگنسٹائن سے لے کر اس فلسفے کے نسبتاً جدید تر مفسر وارنک تک کے افکار کا خلاصہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے ضمن میں پیش کیا جا چکا ہے۔ وگنسٹائن نے اپنے ”فلسفہ منطق کے رسالے“ میں لسانی اظہار کے جس مسئلے کو اپنا کلیدی موضوع بنایا تھا وہ علامت ہے۔ لفظ اور خیال کے رشتے اور لفظ کے علامتی تبدل کے سوالات پر تمام منطقی اثبات پسندوں نے بحث کی ہے اور چند اختلافات کے باوجود بعض متفقہ نتائج تک پہنچے ہیں۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس میں یہ تفصیلات بیان کی جا چکی ہیں۔ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ افکار کی طرف اسالیب اظہار کے معاملے میں بھی اردو کی نئی شاعری تا حال ایسے مسائل میں الجھی ہوئی ہے جو مغرب میں جدیدیت کے مفسرین کو اب سے تقریباً چالیس برس پہلے درپیش تھے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں جدیدیت کی روایت نے جو رخ اختیار کئے، ان کے تاثر اور رنگ و آہنگ میں اضافہ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دہائیوں میں ہوا۔ مگر ان افکار کی روایت مغرب میں اب خاصی طویل اور مستحکم ہو چکی ہے۔ اردو شعرا کے یہاں یہ روایت ابھی تک تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ اسی طرح اردو کا نیا شاعر ابھی تک علامت کے مسئلے کو حل نہیں کر سکا ہے اور نئی شاعری کا معتد بہ حصہ علامتی اظہار کی پیچیدگیوں کو سمجھے بغیر بیشتر اردو قارئین کے لئے یکسر ناقابل فہم رہے گا۔ اس سلسلے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ لفظ کا علامتی تبدل اور اشیاء یا تجریدی تجربات کا علامتی اظہار، تخلیقی عمل کی پوری روایت سے علاوہ رکھتا ہے اور اس طرز احس یا طریق کار کے اسباب تخلیقی اور فنی ہی نہیں نفسیاتی اور خلقی بھی ہیں لیکن مغرب کی نئی شاعری

جدیدیت اور نئی شاعری

اور کم و بیش تمام ممالک کے موجودہ آواں گار دھلقوں میں اظہار کے صیغہ و آہنگ کی نوعیت اُردو کے نئے اسایب شعر کے مقابلے میں زیادہ تیز رفتار تبدیلیوں کی ہم رکاب ہے۔ علامتوں میں سوچنا یا اشیا کو علامتوں کی سطح تک رانا فنی اور نفسیاتی تجربوں کی تجسیم کے ذریعے حقائق کا علامتی ادراک، انسانی فطرت کا ایک خود کار عمل ہے۔ پس یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ استعارہ سازی یا پیکر تراشی کی گرفت سے مکمل آزادی کا حصول ممکن ہے لیکن مغرب کے آواں گار دھلقوں میں مشینی جمالیات (Vehicle Aesthetics) براہ راست شاعری (Direct Poetry) یا بیان کی شاعری (Poetry of Statement) جس تیزی کے ساتھ مقبولیت حاصل کرتی جا رہی ہے، اس نے شعر کی خارجی جہت کے نئے اصول ترتیب دیئے ہیں۔ بودلیر نے بہت پہلے یہ بات کہی تھی کہ ”وہ وقت دور نہیں جب یہ حقیقت سمجھ لی جائے گی کہ ہر وہ ادب جو سائنس اور فلسفے کے درمیان دوستانہ طریقے سے سفر طے نہیں کرتا خود اپنے ہاتھوں اپنی موت یا خودکشی کا مرتکب ہوگا۔“ (2) سائنسیتا کو توقع تھی کہ عقلی تعلیم سے محرومی کے سبب قدیم زمانوں کے شعرا جن نیم متصوفانہ دنیاؤں میں بھٹکتے پھرتے تھے، اب عقل و شعور کی مدد سے نیا شاعرانہ دنیاؤں سے الگ، ایک نئی دنیا (تخلیقی) کی تعمیر میں کامیاب ہوگا، اور اس کی شاعری کی جڑیں تصور یوں کے بجائے سچے انسانی تجربوں میں پیوست ہوں گی۔ (3) یوجین درون نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار کیا تھا، یہ کہتے ہوئے کہ فن اساطیری تخیل سے کنارہ کش ہو کر سائنسی بن جائے گا۔ (4) غرض کہ مغربی علمائے ادب کے افکار میں، جابجا اس قسم کی شہادتیں دیکھی جاسکتی ہیں جن سے اساطیری اور علامتی تخیل کے بجائے ایک عقلی اور سائنسی صیغہ اظہار کے امکان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اس طرز فکر کا سلسلہ مغرب میں گزشتہ صدی کے اواخر ہی سے شروع ہو چکا تھا۔ سائنسی فکر کے فروغ نے بیسویں صدی کے اوائل میں اس زاویہء نظر کو اور تقویت پہنچی، چنانچہ 1913ء میں دی زیائس اور ہیوی لینڈ نے The Modern Evolution of Plastic Expression میں یہ اعلان کیا کہ ”فن سائنس سے متاثر ہی نہیں اس میں جذب ہوتا جا رہا ہے۔“ لیکن اس کتاب میں یہ جملہ بھی شامل ہے کہ ”ابھی ہم شاید اس منزل تک نہیں پہنچے ہیں جہاں فن کو انسان کا خالص سائنسی اظہار تصور کیا جاسکے۔“ اس ضمن میں اسٹرنڈ برگ کی یہ بات زیادہ حقیقت پسندانہ تھی کہ اگر فن سائنس کی طرح تمہیدیت زدگی کی شکار ہو گیا تو تنخیر کے عنصر سے یکسر خالی ہو جائے گا۔ سائنسی اظہار کی خوبی اس کا یقین اور استدلال ہے۔ فن کی بقا کا دار و مدار اس کے ابہام اور عدم یقین پر ہے جو ذہن کو کبھی آسودہ و مطمئن نیز بے نیاز جستجو نہ ہونے دے۔ پھر سائنس ہمیشہ مجرد وضاحتیں کرتی ہے۔ فنون تجربہ کی حقائق اور اصولوں کو بھی زندہ اور متحرک پیکروں میں ڈھال دیتے ہیں۔ (5) اس لئے نہ

سائنس کو کبھی فن کا رتبہ مل سکتا ہے نہ فن کو سائنس کا، تاوقتہ کہ ذہنی ارتقا کے کسی موڑ پر ان کے باہمی امتیازات کا احساس ہی بالکل ختم نہ ہو جائے۔ بودیلر یا سائیتا یا یوجین ویردن وغیرہ کے قیاسات کی بنیادیں فی الاصل اس خوف پر قائم تھیں جس کے اسباب مادیت اور تعقل کی غیر متوازن فضا میں انسان کی جذباتی زندگی اور تخیلی قوتوں کے ممکنہ خاتمے نے فراہم کئے تھے۔ خوف کی شدت نے ان کی بصیرت کو بھی ایک مبالغہ آمیز نتیجے تک پہنچا دیا۔ وہ اس بنیادی صداقت سے دور ہوتے گئے کہ اسطوری تخیل یا سری تجربے عقلیت سے بعد یا محض قدامت زدگی کے ترجمان نہیں ہوتے اور ان تجربوں کی نمود بعض ایسے عناصر کی رہین منت ہوتی ہے جو انسان کی باطنی ترکیب میں شامل ہیں۔ اس سے قطع نظر، سچے انسانی تجربوں کا تصور بھی اضافی ہے۔ قدما، متصوفانہ تجربوں اور اسطیری وقائع کو مشہود سچائیوں کی طرح محسوس کرتے تھے اور ان کا تخیل جن تصویروں کی تخلیق کرتا تھا، وہ ان کے نزدیک کسی بھی صورت میں حقیقتوں سے کمتر اور فروہ یہ نہیں ہوتے تھے۔ منطقی اثبات پسندوں نے بھی مابعد الطبیعیات کو محض پراسرار اور انوکھے لسانی پیرائے سے تعبیر کیا تھا اور طبیعی تجربوں اور حسی واردات کو ایک ہی معیار کے مطابق سمجھنے کی سعی کی تھی لیکن بالآخر یہ کہہ کر کہ حسی اور تخیلی تجربے گہرے جذباتی ایقانات کا نتیجہ ہوتے ہیں، وہ اپنے موقف سے ہٹ گئے۔ مغرب کا نیا شاعر براہ راست اور خطابہ انداز بیان سے نہ تو خوفزدہ دکھائی دیتا ہے نہ ہی اس کے لئے علامت سازی کا عمل کسی ایسے فریضے کی حیثیت رکھتا ہے جس کی مثال فرانسیسی، شاریت پسندوں کے یہاں ہتی ہے۔ فکر میں تہدیلیوں کے ساتھ اظہار کے سانچوں کا بدل جانا ایک فطری امر ہے۔ چنانچہ مغرب کے آواں گارڈ شعرا کے یہاں بھی شعری اسلوب کی منت نئی شکلیں دکھائی دیتی ہیں اور اس سلسلے میں تجربہ پسندی کی رد، لسانی اظہار کے ایسے تخریز میلانات تک جا پہنچی ہے جس کی مثال دادا یا سرریٹ مصوروں کی روایت سے آگے اب Brute اور Action Painters کی تصویروں سے دی جاسکتی ہے۔ یعنی حقیقت کو وہ اس کی مکروہ ترین حیثیت میں دریافت کرتے ہیں اور بد صورتی میں سچائی کا نشان پاتے ہیں۔ مختصراً اسے حقیقت کی ایکس رینگ (X-Raying) کا عمل کہا جاسکتا ہے۔⁽⁶⁾ ان حقائق کی طرف اشاروں کا مقصد اس بات کی وضاحت ہے کہ ہر چند مغرب میں سائنسی صیغہ اظہار کے ہاتھوں عداوتی اظہار کی شکست کے اندازے لگائے جاتے رہے اور معاصر مغربی شعرا (مثلاً کس برگ، فرنگ ہٹی، کورسو) کبھی کبھی علامتی اسلوب اور طریق کار کو ترک کر کے براہ راست اور بیانیہ انداز بھی اختیار کرتے ہیں، اور رفتہ رفتہ ایک ایسی نئی شعریات کا خاکہ بھی سامنے آتا جا رہا ہے جس میں فکر کے ساتھ ساتھ اس کا اسلوب بیان بھی مجرد ہے، تاہم یہ فیصلہ گہری توجہ کا طالب ہے کہ مجرد فکر مجرد صیغہ اظہار میں

جدیدیت اور نئی شاعری

شعر و قمر نے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتی ہے یا نہیں۔ یوں زندگی کے ہر شعبے میں مستثنیات کی گنجائش ہمیشہ مالتی رہتی ہے، علی الخصوص ادب میں، کسی اصول کو کلیہ نہیں بنایا جاسکتا۔

اردو کی نئی شاعری جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے اس کا غالب عنصر آج بھی انداز، اشیاء اور مظاہر تیز حسی تجربوں کا علامتی تبدیل ہے۔ علامت سازی کے میدان کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر پر دیو مان، مذہب اور نفسیات سے متعلق مباحث میں نظر ڈالی جا چکی ہے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس۔ ناشر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان) تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور نئی شاعری میں علامتوں کے استعمال کی نوعیتوں کا جائزہ اگلے باب میں لیا جائے گا۔ اس سے پہلے علامتی اظہار کے عمومی مسائل اور مضمرات پر ایک نظر ڈال لینا ضروری ہے۔ جہاں تک معنی کی ایک سے زیادہ سطحوں کا تعلق ہے وہ تخلیقی ظہار کی ہر ہیئت میں (وہ علامتی ہو یا غیر علامتی) ڈھونڈی جاسکتی ہیں۔ ہر معنی خیز فن پارے کے تاثر اور مفہوم کی لہریں بہ یک وقت کئی سمتوں میں سفر کرتی ہیں اور ان کی وساطت سے حقیقت کے کئی مراکز تک پہنچا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں اظہار کی اس سطح کا ذکر نہیں جہاں شاعر کی گرفت لفظ کی صرف اوپری یا اکبری پرت پر ہوتی ہے اور وہ لغوی معنی کے جبر سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ ایسی صورت میں الفاظ کا استعمال نہ فہمی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور استدلالی منطق کا مطیع۔ چنانچہ الفاظ سے واقعے کی تصویر تو بن جاتی ہے لیکن اس میں کسی وسیع تر حقیقت کے مخفی نشانات کا عکس نہیں ابھرتا۔ اظہار کی پوری عمارت زمین کے اوپر کھڑی دکھائی دیتی ہے، سب کچھ واضح، دونوک اور بے حجاب۔ زیر زمین جانا نہ تو شاعر کے لئے ممکن ہوتا ہے نہ وہ دوسروں کے لئے اس کی گنجائش چھوڑتا ہے۔ اس کا ہر لفظ متعین، طے شدہ اور متوقع صورتوں میں معنی کی ترسیل کرتا ہے۔ نتیجتاً اس سے ذہنی طور پر تو متاثر ہوا جاسکتا ہے، لیکن کسی تخلیقی تجربے تک رسائی نہیں ہوتی۔

ظہار کی یہ ہیئت تخلیقی نہیں، کاروباری ہے، اسی لئے اس کا بنیادی وصف تیقن اور معنی کا تعین ہے۔ سننے والے اور کہنے والے کے درمیان کوئی دھند لکایا تذبذب کا کوئی احساس حائل نہیں ہوتا، نہ ہی معنی کی دریافت کے بعد استعجاب کی کسی کیفیت کا تجربہ ہوتا ہے۔ کاروباری اظہار میں الفاظ معانی کی ترسیل کے بعد اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں، چنانچہ سننے والا الفاظ کے بجائے صرف ان کے مافیہ کو توجہ کا مرکز بناتا ہے۔ تخلیقی ہیئت الفاظ کو بھی مافیہ کے درجے تک پہنچا دیتی ہے اور انہیں وسیلے کے بجائے فی نفسہ مقصد بنادیتی ہے یعنی مافیہ میں الفاظ اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

خدمت کے بارے میں یہ تصور بہت گمراہ کن ہے کہ وہ متعلقہ شے کے وجود کی نہ سندی محض کا

جدیدیت اور نئی شاعری

فرض انجام دیتی ہے۔ یہ خدمت اپنے محدود اور لغوی مفہوم میں الفاظ بجاتے ہیں۔ علامت تشبیہ جیسا کہ ہم پیش اسی مقصد کی تکمیل کرتے ہیں چنانچہ تشبیہ کی مثال اس ترازو سے دی جاسکتی ہے جس سے اشیاء کی پلوں پر دو مختلف اشیاء کے مابین مقدار کے توازن کی جستجو کی جاسکے۔ اس عمل میں مثلاً۔ اور مثلاً۔ چہ ہی باہمی ہم۔ ہنگی انہیں ایک دوسرے کی گرفت سے نکلنے نہیں دیتی اور معنوی طور پر انہیں ایک دوسرے کا لمس نہ دیتی ہے۔ نہیں یہ رنگ تو عطا کرتی ہے مگر اس رنگ کو کوئی نیا تاثر دیتی ہے یعنی ہا کوئی نیا قفس نہیں بنتی۔ بدینہ محال یہ ہو بھی جائے تو اس تاثر یا معنی کی فضا اصل شے کی چہار دیواری میں مٹی رہ جاتی ہے۔ بلاشبہ یہ اچھی تشبیہ ایک نئے جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتی ہے لیکن تجربے کی یہ اس شے کی نسبت ہے اور قید سے باہر نہیں جاتی جسے تشبیہ کی اساس یا موضوع کی حیثیت حاصل ہو۔ تشبیہ کے عمل کی یہ محدودیت سے بچ کر ملارے نے حقیقی اظہار کی لغت سے مثل، مانند، طرح جیسے الفاظ کے اخراج کا طعن کیا تھا۔

علامت کا معاملہ مختلف ہے۔ یہ متعلقہ شے کے وجود کا نہیں بلکہ اس کے معنی پر مبنی ہوتا ہے اور پھیلتے ہوئے تصور کا انکشاف ہے۔ اس کی تعین کا عمل متعلقہ شے کو محض ایک نیا نام اور نیا رنگ ہی نہیں عطا کرتا بلکہ اسے ایک نئی شخصیت سے بھی ہمکنار کرتا ہے۔ سو سین لینگر نے کہا تھا کہ یہ عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے لیکن ”استدلال سے پہلے“ کا مطلب یہ نہیں کہ علامتی تعین کا عمل غیر عقلی ہے۔ علامت کے لئے سو سین لینگر کے یہ الفاظ دیکھیے:

علامت متعین کرنے کا عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے۔ عقل سے پہلے۔
 نہیں۔ یہ انسانی عقل کا نقطہ آغاز ہے اور فکر، تخیل اور عمل سے زیادہ ہوتا ہے اور
 عمومی ہے۔ (7)

پھر غیر منطقی منطق بھی ایک عقلی جواز رکھتی ہے۔ رین ہولڈ یہ دعویٰ کہ میں نے اپنے آپ کو مہوم شکلوں کا عادی بنا لیا ہے، اس غلط فہمی کا موجب بھی بن سکتا ہے کہ علامتوں کی دریافت اور تعین کا عمل شعور سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا اور اس کے لئے خواب یا ہنوائی کیفیت ضروری ہے۔ ابھی بھی یہ صورت حال بھی معاون ہو سکتی ہے اور یہ عمل قطعاً غیر شعوری بھی ہو سکتا ہے یا شعوری اس کا انہماک جس کی منطقی تعبیر ممکن نہ ہو۔ (مثلاً شاگال کی تصویروں میں حکومت کی ہر تشبیہ کے باوجود عیسائی عبادت گاہ در آنا) لیکن عام طور پر یہ راہ سفر شعور کی رفاقت کا مطالبہ کرتی ہے۔ دیکھی تو یہاں تک کہتا ہے کہ فکر کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ علامت متعین کرے۔ (8) یعنی علامت انسانی شعور کی فطری سرری ہے۔ تخلیقی

جدیدیت اور نئی شاعری

اظہار میں اگر اس فعلیت سے کام نہیں لیا جاتا تو اس کا مطالب یہ ہے کہ ذہن کا تخلیقی عمل کے ایک انتہائی اہم راستے پر چلنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ زندگی کے روزمرہ مظاہر کو علامت ندرت بخشتی ہے۔ رکی اور کاروباری زبان میں اس ان مظاہر کو سمیٹنے کی سعی کی جائے تو ان کا تاثر بیان واقعہ کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکے گا۔ اس سے قطعاً ہر مہم جویم تجربوں کی دنیا جس کے سحر سے کوئی تخلیقی ذہن آزاد نہیں ہوتا، رکی زبان کے ذریعہ نہ تصور میں آئی جا سکتی ہے نہ اس کا ذہن کارانہ اظہار ممکن ہے۔ اس دنیا کی کئی باتیں براہ راست اظہار سے عدم مطابقت کے سبب رکی پر ایسا بیان میں ان کہی رو جاتی ہیں اور انہیں لفظوں کی منطقی ترتیب یا استدلالی زبان کے بیان سے علامتی اصول کے ذریعہ ہی دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ زمانی اور مکانی تقسیم کے باعث مختلف اشیاء اور ایک دوسرے سے لے کر مظاہر، مانوس اشیا میں داخلی مماثلت کا بھیہ کسی علامتی اصول ہی کے ذریعے پایا جاسکتا ہے۔

دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب علامتی اظہار کی تشبیہ میں علامت کے حدود اور اس کے مخصوص طریق کار کو نظر انداز کر کے اس کو لغوی مفہوم کے کوزے میں محصور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامت اپنے عدم یقین کے باعث فکر کے مسلسل بڑھتے اور پھیلتے ہوئے مظہر سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔ اسے غلطی سے نچے کے لغوی مفہوم تک محدود رکھنے یا سمجھنے کی وجہ، بیشتر صورتوں میں عادت کے جبر یا کسی مخصوص تجربے کے اظہار کے لئے بار بار ایک ہی علامت کی تکرار کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تکرار علامت کو مستحضر کر دیتی ہے اور اس میں بے لایں اور مطلق الفاظ کی نئی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ حادث کے جبر کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ نیپوں آسمان کی وسعت بیشتر لوگوں کے لئے صرف آسمان ہے۔ یہ زیادہ تر لفظ آسمان کی لغوی تعبیر کا نتیجہ ہے جو اتنی واضح اور مدلل ہے کہ آسمان اور اس کے رنگ یا اس کی آفاق گیر وسعت کا کوئی اثر ادنیٰ و نہایتی تاثر خلق کرنے سے پہلے ہی اپنا فیصلہ صادر کر دیتی ہے اور دیکھنے والا اس میں کسی غلطی اور پر اسرار معنویت کا بھیہ نہیں پاتا۔ فنی اور تخلیقی مفہوم سے دور رکھنے والی چیز ”بامعنی صورت سے بے بصری“ نہیں بلکہ وہ بے بصری ہے جو مانوس و مشہود اشیا کے نمایاں وجود سے پیدا ہوتی ہے۔ مخصوص معانی کے ساتھ مخصوص علامتوں کی تکرار ایک جھوٹے دائرے میں انہیں گردش دے کر پھر لفظ بنا دیتی ہے۔ مثال کے لئے روایتی شاعری میں قد یار کے لئے سرو و شمشاد یا آنکھوں کے لئے زمیں کے الفاظ یا ترقی پسندوں کے یہاں سرخ سویرا اور مقلد ایسی جامد اور مطلق علامتوں کی حیثیت ان نشانات کی ہوتی ہے جو معنی کی دیروں میں کوئی دریچہ خلا نہیں رکھتے کہ کسی نے منظر کا سراغ مل جائے۔ مصوری کے پرانے اسکولوں میں رنگوں کے طے شدہ فکری اور جذباتی انسلالات، یا جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، اردو کی شعری

حدیدیت اور نئی شاعری

روایت میں نفس، آشیاں، سُرخ سویرا، مقتل، دار، خیمہ، یا نئے شعرا کے یہاں حدیدیت، اندر، سایہ، جیسی تقلید کی علامتیں کثرت استعمال اور ربی حدود میں تراش سے باعث غیر متوقع تجربوں اور تخیل کی روشنی سے پڑھنے والے کے شعور کو منور کرنے کی سکت ہوئی تھی ہیں۔ فیشن کا لازمی نتیجہ تھیں سب، نیا نیا ظہار کی جو نوعیت فیشن کا جزو بنی بہت جلد اپنی روشنی کھو بیٹھی۔ شاعری اور فن کی تمام صورتوں میں نیا نیا ہونا چاہئے، ایسی خبر جو کبھی باسی نہ ہونے یا اسے اور یہ ان صورت میں نہیں ملتا کہ وہ نیا یا نئی چیز دیکھنے والے کے لئے اتنا دلکش نہ ہو کہ اس نے مفہوم کی حدیں متعین نہ کر جائیں اور معنی سے اس کے اہم کی توقع ختم ہو جائے۔ اس پیکر پر پڑنے والی ہر نگاہ اور نگاہیں سے بڑا بڑا ہار نہیں ہوتی تو یہ پیکر اس کے لئے غیر دلچسپ ہو جائے گا۔

علامتی ظہار کی تمام چیزوں میں انسانی علامت چھپ چکی ہوتی ہے، یوں ایک تو علامت و علامت کے بجائے اکثر بیان واقعہ سمجھ لیا جاتا ہے، دوسرے علامتیں بھی یہی معنی یا بات تھی جو بدیہی کا اشارہ یہ بھی بن جاتی ہیں جس کے لئے پرانی علامتیں بے کار ہو چکی ہوتی ہیں اور جو نئی نئی علامتیں ہوتی ہیں۔ اس طرح قاری کا کام معنی تک رسائی سے پہلے یہ ہوتا ہے کہ وہ معنی سے انکشاف کی نوعیت کو سمجھتا ہو اور بھی جانتا ہو۔ بسا اوقات علامت کو لغوی مفہوم کے دائرے سے الگ کرنے کے بعد بھی قاری اس میں ایسے ہی معانی کی دریافت کا عادی ہوتا ہے جو اس کی مخصوص تربیت اور جذباتی انکشافات سے باعث ہو۔ بیش متعین ہوتے ہیں۔ اس کو تاہی کے لئے صرف قاری ہی قصور دار نہیں۔ اردو کی شعری روایت میں بیشتر علامتوں کے مستحضر ہو جانے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ شعرا اکثر علامتوں سے بے خبر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدما اور متوسطین کی شاعری میں آسمان، بیشہ ظلم، قہر، قوت سے، گل محبوب سے اور بلبل عاشق سے تعبیر کیا جاتا رہا۔ یا ترقی پسند شعرا ہر صورت میں ہر دار کے نظام سے اور سویرے کو اشتراکی جدوجہد کی کامرانی کے لئے سے تعبیر کرتے رہے۔ ان کے تجربوں کی منطق چونکہ پیچیدگی اور ابہام سے یکسر عاری رہی اس لئے ان کی علامتیں بھی روشن اور سبب ہو گئیں۔ سردار جعفری نے تو یہ تک ضروری سمجھا کہ منزل کی جستجو کا ذکر کرتے ہوئے منزل کی اس بات کو بھی ملح کر دیا جائے (فیض کی نظم پر جعفری کے اعتراض اور اس کے مضمرات کی جانب اشارہ ان حقیقت نگاروں کی فکری بنیادوں کے ضمن میں اشارہ کیا جا چکا ہے)۔ اس خرابی کے شمارنے شعر اچھی ہوئے ہیں چنانچہ شاعری کی کئی علامتیں کثرت استعمال کے سبب ایک رشتہ انسانی وحدتوں میں دخل بھی ہیں۔ اور اس کی ہی انسانی ہیئت کی تشریح و تعبیر ترجمے کے عمل سے مماثل ہوتی ہے یعنی قاری تفہیم کے لئے الفاظ یا مسموں کا

جدیدیت اور نئی شاعری

اپنے ذہن کی بساط پر، اپنے مانوس صیغہ اظہار میں ترجمہ کرتا جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ طریق کار گمراہی کا سبب بھی بنتا ہے۔ رسمی استعمال میں زبان کی نوعیت جغرافیہ کے اس نقشے کی ہوتی ہے جو دریاؤں، سمندروں، پہاڑیوں اور آبائیوں کے ناموں سے متعارف کراتا ہے لیکن ان کے پس پردہ چھپے ہوئے طوفانوں اور ہنگاموں کی خبر نہیں دیتا۔ اس کی مدد سے واقعات تک پہنچا جاسکتا ہے، حقیقت نگاہوں سے اوجھل رہتی ہے۔ واقعے اور حقیقت سے رشتوں کا مسئلہ بنیادی طور پر فکری ہے جو صیغہ اظہار میں تبدیلیوں اور ترمیم و ترمیم کا جواز فراہم کرنا ہے۔ حقیقت واقعے کی ضد نہیں (گرچہ ضد بھی ہو سکتی ہے) بلکہ عموماً اس کی توسیع اور نئی تشکیلات ہوتی ہے۔ وہ حقیقت جو تخیل سے آمیز ہو کر اپنی مخصوص مادی، زمانی اور مکانی قید سے آزاد ہو جاتی ہے، تخلیقی حقیقت بن جاتی ہے۔ علامتی اظہار کی حیثیت یہاں آزاد کار کی ہوتی ہے جو حقیقت کو واقعے کے محسوس اور بے لوج بدن سے باہر لاتا ہے۔

نئی شاعری میں تخلیقی طریق کار کی حیثیت سے علامتی اظہار کی مقبولیت کا سبب، ہم آہنگی کا وہ عنصر بھی ہے جو معاصر عہد کے تخلیقی طرز احساس اور علامتی اظہار کی مشترکہ قدر ہے۔ فکر کا سفر اب ظاہر سے باطن کی طرف یا مٹی کی کھردری سطح سے تہہ میں پہنچے ہوئے سمندروں کی طرف ہوتا ہے۔ تمام مظاہر اور اشیا کا تجربہ فرد کو اس کی اپنی ذات کے حوالے سے ہوتا ہے اور وہ یوں محسوس کرتا ہے کہ حقیقت وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ وہ ہے جس کی ہیئت کا تعین اس کی انفرادیت کرتی ہے۔ ہر فرد کی ذہنی فضا میں کائنات کی ترتیب اس کی اپنی استعداد اور ادراک کے مطابق ہوتی ہے، بشرطیکہ وہ ہر مظہر کو اپنی نگاہ سے دیکھے۔ ظاہر ہے کہ یہاں کائنات سے مراد مانوس اشیا کی ہیئت یا مانوس طبیعی وحدتوں کی اس سطح سے نہیں جس کی حقیقت پر بالعموم لوگ متفق الخیال ہوتے ہیں۔ مثلاً دائرہ سب کے لئے دائرہ ہے اور آگ ہر شخص کے نزدیک حدت و حرارت کا مخرج۔ لیکن ان کی خارجی ہیئتوں کی تہہ میں تخلیقی فکر، تجربے کے مختلف ارباب و مراکز اور مختلف النوع صورتوں کا نقش دیکھتی ہے۔ تخلیقی فکر جنس بازار نہیں کہ خریدی جائے، نہ ہی اس کے حصول کا ذریعہ مستعار بصیرت ہو سکتی ہے۔ انسانی وجود کی ترکیب میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے یہ حقیقت روشن کر دی ہے کہ انفرادیت ہر فرد کی خقی ملکیت ہے اور تا وقتے کہ اس متاع بے بہا کی حفاظت نہ کی جائے تخلیقی اظہار کی ہر کوشش فن کار کے امتیازی نشان سے محروم ہوگی۔ جدیدیت نے سب سے زیادہ زور انفرادیت کے تحفظ اور انفرادی تجربے سے وقاداری پر ہی دیا ہے۔ چنانچہ نئی حسیت کا تجربہ یہ تعبیر کرنے والے تمام مفکروں اور حاملوں نے فرد کی صورت حال اور تجربوں کو اپنا موضوع بنایا ہے اور سی تجزیے کی روشنی میں فرد کے اجتماعی مسائل پر نظر ڈالی ہے۔ جس طرح فطرت کا قانون یہ ہے کہ

جدیدیت اور فیثائت

زندگی سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی ہے اسی طرح بقول نیر رتندیب کا اصول یہ ہے کہ انسان جیسے جیسے مہذب ہوتا جاتا ہے اپنے باطن کی طرف اس کی توجہ میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے (9) اور فیثائت یا فنون، بہر صورت، جذبہ اور شخصیت کی تہذیب سے بغیر وجود میں نہیں آتے۔

معاصر مہذب میں انسان کی انہیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں سے انسان میں شدت کا یہ سبب یہ بھی ہے کہ انسان کے شعور کی گیرائی میں بھی بے درتجہ اضافہ ہوا ہے۔ جیسے جیسے اپنی غارتگی سے زیادہ آگاہ ہوتا جا رہا ہے، اس کی انہیاتی بھی بڑھتی جا رہی ہیں۔ مادی حقیقتوں کی محدودیت اور تنگ نظری یا تنگی صدائقوں کی وسعت کا تصور ان تہذیبی اور معاشرتی مسائل سے بہر حال باہر ہے جو انسانی شخصیت کی ہمہ گیری میں مسلسل تنہیف کرتے جا رہے ہیں۔ انسانی سطح پر غیر منطقییت، بے انہیاتی اور خوف سے حساس نے سائنسی مہذب کے انسان کو مذہب اور مابعد الطبیعیات پر چڑھنے والے کی مانند انسان کی تہذیب چنانچہ باطنی زندگی کے مظاہر کو اب وہ حقارت اور قسوت کی نگاہ سے نہیں دیکھتا۔ اس کا باطن ہی اس کی انفرادیت اور وجود کی وحدت کا شعور دیتا ہے، نیز اسی سطح پر وہ فرد، عمل سے تسامحات ورناتی، اجتماعی زندگی کے تضادات کو محسوس کرتا ہے اور اپنی طبیعت کی حقیقت کو پہچانتا ہے۔ یہ حقیقت اس کی انہیاتی اور انہیاتی ہے جس کے تخلیقی اظہار کے لئے وہ اس انفرادی لمحے کی جستجو کرتا ہے جو اسے بھی اور پامال و قانع سے حصار سے نکال کر اپنے ذاتی تجربے کا عالم بنا دے۔ انہیاتی کا وہ تمام مہیانات کا مرکز اسی لمحے کی دریافت اور اس کے ادراک کی فنی صورت بنی ہے۔ یہ انفرادی لمحہ واقعہ اور حقیقت کا لحاظ اختیار بھی ہے۔ مثال کے طور پر، ایک ہی منظر، مختلف افراد کے لئے خارجی حیسانیت سے باہر جو الگ الگ تاثرات حاصل ہوتا ہے۔ منطقی اثبات پرستوں کے نزدیک سچا مشاہدہ ذاتی تجربے سے بغیر ممکن نہیں ہوتا کیونکہ اجتماعی عمل کے ذریعہ یہی معلومات تو یکجا کی جاسکتی ہیں لیکن تجربے کی اسان نہیں ہوسکتی۔ مثالی اور مظاہر ایک جیسی نظر آنے والی حقیقتیں تخلیقی اظہار کا مرکز بننے سے پہلے ہیں۔ انسان اور انہیاتی کے مرحلے سے گزرتی ہیں اور انہیاتی یا احساس تجربے کی ہی ایک ذاتی شکل ہے، جیسے پتھر کے سے پتے سے چٹا بھی واقعہ ہے۔ خارجی حقیقت پہلے سے موجود ہوتی ہے، تجربے بعد میں پیدا ہوتا ہے۔ اس سے تجربہ دہرے سے مختلف بھی ہوتا ہے۔ جعل سازی ہی وہ طریقہ کار ہے جس میں ذاتی شخصیت سے اظہار کی کاش نہیں ہوتی اور ایک وجود دوسرے میں بالارادہ مدغم ہو کر اپنی انفرادیت کا ہر نشان مٹا دیتا ہے۔ مٹی یہ عمل اٹھ ہی نہیں مصنوعی ہے۔ علامتی فکر شخصیت کو ایسے ادغام سے بچاتی ہے اور اس کا تجربہ پیش رو تجربے کا مادہ یوں نہیں ہوتا کہ تجربے کی زمانی، مکانی، مادی اور واقعاتی حد کو عبور کر جاتا اس کی قطعی فعالیت ہے۔ سوسین

مینر کے نظریے کے مطابق بار بار پیش آنے والے تجربے فی الاصل مشابہ واقعات ہوتے ہیں۔ اس مشابہت کا سبب یہ ہوتا ہے کہ حادث کا جبہ بعد کے تجربات کو اولین تجربے کی صورت پر ڈھال دیتا ہے۔ عام لوگ اس جہ سے آزاد نہیں ہو پاتے، چنانچہ اپنے ہی دو تجربات میں مماثلت کے احساس سے دو چار ہوتے ہیں لیکن خطری مشابہت اور مماثلت کے باوجود، عام انسانوں کی زندگی میں بھی دو واقعات یا دو تجربے سب سے تار ایک دوسرے کا غل نہیں ہو سکتے۔ بلکہ انسان کی توجہ کے درجات، حسی اعصاب کی سرگرمی، تخیل و استعداد، مشاہدے کی منزلوں اور تصور کے عناصر میں خاموش تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ علامت کی تعمیر میں بھی یہی وسائل معاون ہوتے ہیں۔ علی الخصوص قوت تخیل، علامتی فکر کی ہمسری نہیں تخلیقی عمل میں شاعر یا فن کار کی انفرادیت کے تحفظ کا ذریعہ بھی ہوتی ہے اور تخیل اور علامتی فکر کی یہی باہمی یگانگت علامتی اظہار و حقیقت پسندی کی بے لوث منطق کی ضد بناتی ہے۔

فن و ارتقائی صورتیں معاشرے کے عام ارتقا یا معاشرتی تنظیم کے اوپری ڈھانچے سے کوئی براہ راست تعلق نہیں رکھتی۔ یہ بات کسی سماج دشمن ادبی نظریہ ساز نے نہیں، بلکہ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، مارکس نے کہی تھی۔ فن کی ارتقائی صورتوں کو واقعتاً انفرادی لمحوں کی دریافت کا مظہر سمجھنا چاہئے، جو طبیعی اور زمانی موجودات و اشیاء سے معمور دنیا میں تخلیقی سطح پر ایک آزادانہ حیثیت کے مالک ہوتے ہیں۔ کائناتی صداقتوں کے ذاتی رد عمل یا ذاتی تجربے کے اظہار کا پہلا موثر قدم انفرادی لمحوں کی دریافت ہے۔ یہ قدم اس وقت اٹھتا ہے جب واقعے کو حقیقت میں ڈھالنے کا ہنر آتا ہو اور منصوبہ بند فکری رویوں کی دیوار کا سایہ اتنا طویل نہ ہو کہ فنکار اپنا اور اپنے انفرادی لمحے کا اندازہ قد بھی نہ پہچان سکے۔ کیسٹر نے علامتی فکر سے عاری وجود کو ایک زنداں سے تعبیر کیا تھا جس کی دیواریں مادی ضرورتوں اور افادیت کے سطحی تصور کی بنیادوں پر استوار ہوتی ہیں اور انسان کو اس مثالی (ارفع) دنیا تک پہنچنے سے روکتی ہیں جس کے راستے مذہب یا فلسفہ یا فن یا سائنس (خاص طور سے ریاضیات) فراہم کرتی ہے۔ (10) اس کے نزدیک علامت کا اصول اپنی آفاقی دست رس کے ساتھ ”کھل جاسم سم“ کا وہ جادوئی کلمہ ہے جو ناقابل عبور راستوں کے سنگ آواز سان بناتا ہے اور ان دیکھی دنیاؤں سے روشناس کراتا ہے، چنانچہ معنی کے انہی تحریک اور مختلف سمت توسیع کے جتنے ذرائع اب تک انسانی اظہار کے ہاتھ لگے ہیں، ان میں علامت سب سے برتر ہے اور کوئی بھی دوسرا ذریعہ اس کی مہم جوئی اور فتح یابی کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ ایک طرف علامت حقیقت کو سیال کر کے اس کے مفہوم کا دائرہ وسیع کرتی ہے۔ دوسری طرف، اس انسانی کفایت اور اسرار سے مملو تکنیک کی تعمیر کرتی ہے جو اظہار کی ہیئت کو غیر ضروری

جدیدیت اور نئی شاعری

طوالت، غلطی، گھٹن گرج اور تفصیل کے عیب سے بچا کر زیادہ مربوط منظم اور مہذب بناتی ہے۔ ایسی سادہ حقیقتیں سمجھیں قاری اپنے طور پر دریافت کر سکتا ہے اور جن تک رسائی کے لئے نکتہ دانے کی طرف سے مزید وضاحت و کار نہیں ہوتی علامتی اظہار میں اپنے آپ چھپ جاتی ہیں یا سکوت کا ایسا وقفہ بن جاتی ہیں جو حرف و آواز سے زیادہ بامعنی ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ علامت نہ صرف یہ کہ اسانی کفایت و بروئے کار لانے یا ظہار کو زیادہ شائستہ اور اشارہ خیز بنانے کا ذریعہ ہے، اس کی مدد سے شاعری ہیئت مجر، فکر کے اقتدار یا غلبے سے بھی محفوظ رہتی ہے۔ براہ راست اظہار میں فکر کا خاک عام طور پر استدلالی اور نثری ہوتا ہے، رمزیت کے حسن سے بالعموم ماری۔ علامتی اظہار ہمزہ، فکر کو بھی محسوس اور پراسرار بنا دیتا ہے۔ اگر شاعر کا میلان فکری مسائل کی جانب ہو تو اندیشہ یہ ہوتا ہے کہ براہ راست اظہار میں اس کی تخلیقی شخصیت بھی ایک نیم فلسفیانہ پوز کے ساتھ ظاہر ہو۔ تخلیقی اظہار کے لئے یہ بات اتنی ہی بلائکت آمیز ہے جتنی نثری منطق۔ پچاسویں صدی کی چوتھی دہائی میں ریویٹل نے ان تمام ادیبوں کے خلاف آواز بلند کی تھی جو فرانسیسی افسانوی ادب پر فلسفہ، نفسیات اور مابعد الطبیعیات کا خلاف چڑھانے کے عادی تھے۔ ریویٹل نے اس مخالفت کی شدت کے باعث منظم فکر کے علاوہ کردار نگاری تک کو علامت کا بدفہم بنایا تھا، کیونکہ بعض ادیب سرداروں کے وسیعے سے بھی زندگی کے جیتے جاگتے تجربوں کے بجائے اپنی طہیت، فکری عمق و وسعت معومات کا اظہار کرنے لگے تھے۔ ریویٹل نے یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ افسانوی ادب سے سرداروں کو یکسر ختم کر دیا جائے کیونکہ کردار کو محض تجربہ میں ڈھال دینا بجائے خود ایک نوع کی انسان کشی ہے۔ اس سلسلے میں ریویٹل کے معترفوں کا جواب راب گریئے نے یہ دیا تھا کہ جو لوگ تخلیقی اظہار کی ہیئت سے کردار و منظم فکر یا واقعے کے اخراج پر چسپن برہیں ہیں انہیں یہ بھی سوچنا چاہئے کہ انسان تو ہر صفحے، ہر سطر اور ہر لفظ میں موجود ہوتا ہے۔ یعنی یہ فن سے اخراج بشریت کا مطالبہ نہیں بلکہ تجویزی فکر کے ہاتھوں انسان کے حقیقی وجود کے خاتمے کی مذمت ہے۔ پس اس اصول کا اطلاق افسانوی ادب سے قطع نظر، تخلیقی اظہار کی تمام ہیئتوں پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ گذشتہ باب میں جدیدیت کی ترجمان شاعری کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ حقیقت بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ نئی شاعری کے فکری عناصر کی تصدیق و تمام مل، در مفکرین کرتے ہیں جو نئی حسیت کے رموز سے بے خبر نہیں رہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی فضا کے افکار میں نئے انسان کے عصری و لازمانی مسائل کی تعبیر و تفسیر کرنے والے فلسفیانہ تصورات کی بازگشت بہت واضح ہے۔ لیکن نئی جمالیات، فکر کے منطقی اظہار کے بجائے چونکہ تخلیقی اظہار پر زور دیتی ہے، اور تخلیقی تجربے کی

مرمت و ترمیم رہتے ہیں۔ طالب لائق ہے، اس لئے بیشتر نئے شاعروں نے اپنی فکر کو تجرید کے حصار سے نکال دیا اور اسے تبدیل کرنے اور ملامتی تبدیل کے ذریعے فکر کو فنی پیکروں میں ڈھالنے کی سعی کی ہے۔ اس حقیقت کی طرف اس سے پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ فلسفہ، نفسیات اور مابعد الطبیعیات کے باضابطہ طریقے تخلیقی فکر و فنی اظہار کے اعمال بدل کی حیثیت نہیں رکھتے اور نہ ہی تخلیقی سفر کے ہر موڑ کا جائزہ ان نظریات کی منطق و روشنی میں لیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت بھی اتنی ہی واضح ہے کہ ہمارے عہد میں ہٹن کی سیاتی تمام فنون و افکار کا غالب رہنما رہی ہے۔ چنانچہ وہ لوگ بھی جو تخلیقی ادب کے لئے ان علوم و مہکتے سمجھتے تھے ان کے براہ راست اثر یا بالواسطہ عمل کو تمام و کمال رد نہ کر سکے اور ایسے فکری ردیوں یا تجربوں کی مدد سے اپنی تخلیقی فکر کو منور کرتے رہے جو ان علوم سے مطابقت رکھتے ہیں۔ علامتوں کی تعبیر و تشکیل۔ جو ملاحظہ سامنے آئے ہیں ان کا رشتہ کسی نہ کسی سطح پر ان افکار سے جڑا ہوا ہے اور ان میں شہادت یا مہکتے کے پہلوئوں نظر آتے ہیں کہ علامت کی طرح ان افکار کا مرکزی عمل بھی وجود کی باطنی اور پرچہ صدائقوں کی پہچان اور معنی کی مسلسل توسیع ہے۔ فرق طریق کار کا ہے۔ چنانچہ تخلیقی اظہار کی سطح پر علامت کی اپنی منطق اکثر دو راہ اختیار کرتی ہے جو ان علوم کی استدلالی منطق کے راستے سے الگ ہو جاتی ہے اور داخل و براہین کی یہ حیثیت کو یکے بعد دیگرے طے کرنے کے بجائے ایک ہی جست میں لے کر چار فاصلے عبور کر لیتی ہے۔ ذاتی علامتوں سے قطع نظر، وہ تمام آفاقی، معشرتی، تاریخی و واسطیہ کی علامتیں جن کے معانی پر باہموم اتفاق پایا جاتا ہے، ان سے بھی عصری اور آفاقی، ذاتی اور اجتماعی مسائل کی تعبیر کا کام لیا گیا ہے۔ اقبال کے یہاں خضر یا میراجی کے یہاں کرشن یا کمار پاشی کے یہاں بچے و ارجمند یا متعدد نئے شعرا کے یہاں یونانی اور ہندوستانی دیو مالا کے دوسرے کرداروں اور واقعات کے حوالے سے ایسی فضا تعمیر کی گئی ہے جس میں ان کے ذاتی تجربوں سے قطع نظر، ان کے اجتماعی تجربوں کا خاکہ بھی نکالوں گے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ فضا عصری زندگی کی ہیبت ناک روشنی اور حقیقتوں سے بوجھائی ہوئی انسانی فکر کا منظر نامہ بھی ہے اور وہ سحر کارانہ حسن بھی رکھتی ہے جو نئے انسان اور اس کے مبرا، پیش کی دنیا کے مدین فاسطے کا پر اسرار دھند لکا پیدا کر دیتی ہے۔ اساطیر اور دیو مالا کے کردار پونہ المارواں اور ان کی ماحول وقت کی قید سے آزاد ہوتا ہے اس لئے لمحاتی صداقتیں بھی اسطیری اور دیو مالا کی واقعات میں ایک ابدی رمز سے ہمکنار ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جیسے ہوئے واقعات کی صدیوں ختم کر کے چہار سمت بڑھتی اور پھیلتی ہوئی حقیقت کی عکاسی میں اساطیری علامتوں کے وسائل کارر ثابت ہوئے ہیں۔ الف لیلی کا پیر تسمہ یا عمیق حنفی کی سند باڈ میں ایک نیا اور اس کے ساتھ ساتھ

۔ سمجھ کو بھٹنے کے لئے صرف عام ذہانت یا تعلیم یافتہ ہونے کی شرط کافی نہیں۔ فن کی زبان علوم کی زبان کا چرہ بہ سمجھ ہوتی، اس لئے ہر تعلیم یافتہ شخص کے لئے ایساں طور پر قابل فہم بھی نہیں ہوتی نہ ہی کسی قطعی اصول کے مطابق یا مسئلہ طریق کار کی مدد سے ہر فنی ہیئت کو سمجھنے کی کوشش ہمیشہ کامیاب ہو سکتی ہے۔ عام انسانی ذہن اجنبی اور نامانوس غذا کی طرح اجنبی اور نامانوس ہیئت اظہار کو بھی آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ علامہ کی باطنی حقیقت ان کے خارجی پیکر کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے علامہ کی علامت بھی اظہار کی دوسری مروجہ صورتوں کے مقابلے میں پیچیدہ تر ہے۔ علامت لغوی تعبیر کے بجائے تخلیقی تعبیر کا مطالبہ کرتی ہے اور یہ مطالبہ اس لئے درست ہے کہ فنی بصیرت کو سب سے زیادہ نقصان لغوی تعبیر سے ہی پہنچتا ہے۔ تخلیقی تعبیر کا نظام عقلی بھی ہے اور عقل سے ماورا بھی (یہ عقل کی ضد نہیں) کیونکہ فن میں ہر بات اپنے سیاق و سباق کی تفصیلات کے ساتھ احاطہ بیان میں نہیں آتی۔ علی الخصوص علامت تو تئیسین دور یافت ہی فی الاصل تفصیلات سے گریز کا نتیجہ ہوتی ہے۔ سو سین لیونگ نے کہا تھا کہ

علامہ تو ان کے فلسفیانہ مطالبات کا طریقہ کار ان کھیتوں میں پیدا ہوا ہے جو علم کی زبردست ترقی کے شہری زمانے میں بھی بجز رو گئے تھے۔

غالب اس میں ایک نئی عقلی فصل کا بیج پوشیدہ ہے جسے انسانی علم کے آئندہ موسم میں کاٹا جائے گا۔ (14)

یعنی علامت بھی خواہ نجی ہو یا اجتماعی یا تہذیبی یا دیومالائی یا مذہبی، تخلیقی عقل کا ہی عطیہ ہے۔ لیکن اس ضمن میں آواں کار کے ایک مفسر (Poggioli) کی یہ بات یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ ہڑتال کا حق صرف اسی کو پہنچتا ہے جو کام سے لگا ہوا ہو۔ (15) انہی نے راستوں کا سفر اور نئی منزلوں کی تلاش کے لئے تجربے اور سوچ بوجھ کی شرط لازمی ہے۔ پس نئی علامتوں کی اختراع کا حق بھی صرف اسے پہنچتا ہے جو اس اثبات کا حق ادا کرنے کی استطاعت اور حوصلہ رکھتا ہے۔ بعض نئے شعرا نے علامت سازی کو ایک مذہبی فریضے کی حیثیت دے دی، چنانچہ ہر کس و ناکس علامت کے نام پر اظہار کے ایسے سانچے وضع کر دیے۔ لیکن ان کا جواز اس کی فکر میں ملتا ہے نہ تجربے میں۔ یہ ساری تک و دو اس لئے شروع ہوئی کہ جدیدیت کو بعض حضرات نشان برگزیدگی اور نئی شاعری کو عظیم شاعری کا تہما معیار سمجھ بیٹھے جبکہ جدیدیت فی الواقع صرف ایک ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے اور زندگی یا فن کی طرف دوسرے رویوں کی راہ مسدود نہیں کرتا۔ یہی طرح نئی شاعری شعری اظہار کی صرف ایک جہت ہے اور ”نئی“ کا لفظ اعلیٰ یا عظیم کا مترادف نہیں۔

معنی کی مختلف سطحوں تک رسائی اظہار کی ایسی پیشوں میں بھی ممکن ہے جن میں بظاہر کسی علامت کا استعمال نہ کیا گیا ہو اور الفاظ کے مجموعی نظام سے ایک علامتی فضائی تشیل ہوتی ہو۔ لیکن انیسویں صدی کے بے ہوش شعراء کے ذہنی اشتراک کی ایک بنیاد "علامت کا شعوری احتمال" ہے اور جو "فن کار علامتوں اور استعاروں کی تعمیر سے خائف ہے وہ اپنا منکر ہے" (12)۔ جب علامتی اظہار کو ایک دستور العمل کی حیثیت سے پیش کیا تو اس طرز فکر کی مبالغہ آمیز اشاعت سے نتیجے میں نئے شعراء کا ایک نکتہ - نقطہ بدعتوں کے لئے شعر کہنے کے مرض کا شکار ہو گیا اور تجربے کے فطری اظہار کے بجائے مصنوعی اظہار کی وبا عام ہونے لگی۔

واقعہ یہ ہے کہ نیا تخلیقی طرز احساس فن نے جن معیاروں میں تصورات کی تشیل و تعمیر پر زور دیتا ہے، انہیں کسی ایک اصطلاح میں محسوس نہیں کیا جاسکتا۔ وگرنہ ان کے فن کو نہ سب سے مماثل قرار دیا تھا جس کے معانی مقرر ہیں نہ حدود۔ مورس وین نے بھی "جمالیات میں اصول کے رول" نامی مقالے میں کم و بیش یہی بات کہی تھی کہ فن اپنی پیچیدگی اور عدم تعین کے باعث کسی ایک تعریف کا تابع نہیں ہو سکتا۔ مختلف مفکرین نے آج تک فن کی جو تعبیریں کی ہیں ان کے مطابق فن تفریح ہے، واہمہ ہے، نقد ہے، حسن ہے، جذباتی اظہار ہے، تخیل ہے، وجدان ہے، خواہش کی آسودگی ہے، انبساط ہے، منافی ہے، خسی سطح ہے، معنی ہے، ہیئت ہے، تفاعل ہے، تجرید ہے، ہمالیاتی فاسد ہے، اکیلا پن ہے۔ (17) غرض یہ کہ فن پر مختلف النوع نظریات کے اطلاق کی کجگوش پیدا کی جاسکتی ہے۔ ان میں جس نظریے نے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل کی وہ نقالی سے عبارت ہے یعنی فن کے آئینہ، حیات ہونے کا نظریہ۔ اب یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس نظریے کے اولین طلبہ داروں، افلاطون یا ارسطو کی نے بھی نقالی سے یہ مراد نہیں لی کہ حقیقت کو الفاظ کے پیرائے میں جوں کا توں پیش کر دیا جائے۔ دونوں تخلیقی فنکار کو نقاب محض سے بلند تر درجہ دیتے تھے، چنانچہ دونوں نے فنی فیضان کی ہیئت پر زور دیا اور فنی اظہار کو حسن، خیر اور صداقت کے ایسے تصورات سے مربوط کیا جو استغوی یا سراوی سی بھی سطح پر اصل کی نقل نہیں بنے دیتے۔ انہوں نے بہت واضح طریقے سے یہ بات کہی کہ سچا فنکار جو یہ سمجھتا ہے کہ وہ کسی شے کی نقل کر رہا ہے، اسے نقل سے زیادہ دلچسپی حقائق میں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ حقیقی واقعات کا پر تو نہیں ہوتیں نہ واقعات کی طرح ایک محدود زمانی اور مکانی دائرے میں مقید۔ اسی طرح انہوں نے بھی رچے شعری اظہار کو نقالی کی تشویق سے مربوط کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے یہ وضاحت بھی کر دی تھی کہ فن حقیقت کی اس شکل کا عکس نہیں ہوتا جو نظر آتی ہے بلکہ حقیقت کی اس ہیئت کا پر تو ہے جسے تخیل اور حوس دریافت

جدیدیت اور نئی شاعری

کہتے ہیں۔ ان اشاروں سے اس تصور کی تصدیق مقصود ہے کہ فن بہر نوع تخلیقی تجربے کا آزادانہ اظہار ہوتا ہے۔ مگر حقیقت نگاری (سرریزم) کا اصل الاصول بھی یہی تصور ہے کہ ہر حقیقت، حقیقت کی ایک نئی سطح بھی رہتی ہے جس کا ادراک عام لوگ نہیں کر سکتے۔ لیکن فن کار کی نگاہ اس تک پہنچ جاتی ہے اور فن کار اس عمل میں کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں ہوتا۔ وہ اپنی بصیرت کی رہنمائی قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کی ہر بات انفرادی لمحوں کے تقاضے سے اپنے ابعاد اور حدود کا تعین کرتی ہے۔ اس کے تجربے سے ذاتی نفسی ارتعاشات سے مربوط ہوتے ہیں اور اس کی حسیت اس کے مخصوص نظام جذبات، اسلوب فکر و ذخیرہ الفاظ کی بنیادوں پر اپنے اظہار کا سانچہ مقرر اور منتخب کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں اسباب کی یکسانیت کے باوجود تجربوں کا آہنگ اور ان کی صوتی و لسانی ہمبختیں اجتماعی نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں صرف ماست کو جدیدیت کے تخلیقی اور جمالیاتی نظام کی بنیاد قرار دینا غلط ہوگا۔ تاہم اس اثبات میں وحدت کا ایک نشان یوں محسوس ہوتا ہے کہ جدیدیت فن کے سیاسی اور معاشرتی "استعاروں" کے تصور ویراستہ کرتی ہے اور جمالیاتی تجربے کی خود مختاری نیز قائم بالذاتیت پر اصرار کرتی ہے۔ یہ میان نئی شاعری کو ہر نوع کی تقسیم سے دور رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تقسیم کے بغیر شاعری کی کوئی بھی حیثیت قبول ناممکن کی سند حاصل نہیں کر سکتی کیونکہ تقسیم کی بنیاد ہمیشہ چند طے شدہ اصولوں پر قائم ہوتی ہے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں زبان و بیان کے کسی معنی کا تعین چونکہ بالعموم ایک طے شدہ اصول کے مطابق نہیں ہوتا، اس لئے ہر تخلیقی تجربے کی منطق تخلیقی عمل کے اس مخصوص لمحے کی اپنی منطق ہوتی ہے۔ اہم اور اہم کے مسائل بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں اور جدیدیت کی جانب اردو شاعری کی مروجہ اور مانوس ہیئتوں کے پرستار حلقے کے جارحانہ اور تحقیقی رویے کا سبب بھی یہی صورت حال فراہم کرتی ہے۔ اس موقع پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو کے نئے شعراء میں بعضوں نے پرانی ہیئتوں کی تجدید بھی کی ہے اور قصیدہ (مثلاً ناصر کاظمی کی نظم "نشاط خواب") یا مثنوی (مثلاً خلیل الرحمن اعظمی کے مجموعے "نیا عہد نامہ" میں شامل ہجو) کی فرسودہ اور روایتی ہیئتوں میں بھی اپنے تجربوں کا اظہار کیا ہے۔ اسی طرح غزلوں میں بھی ہندی ہندی زمینوں، چھوٹی بڑی تسمو زار دیووں یا جرات و انتہا اور اس سے آگے جا کر میر کی محسوسات اور اسلوب بیان کی طرف واپسی کے ثبوت بھی نئے شعراء کے کلام سے مہیا کئے جاسکتے ہیں لیکن اس ضمن میں یہ حقیقت پیش نظر رکھے بغیر مسئلے کی اصل تک پہنچنا مشکل ہے کہ اردو کے جن شعراء نے پرانی ہیئتوں میں شعر کہے ہیں، ان کی ذہنی تربیت فن کے کلاسیکی مذاق و معیار کی فضا میں ہوئی تھی اور ان کی حیثیت جدیدیت اور قدامت یا حال اور ماضی کے درمیان فی الاصل ایک پل کی ہے۔

انتظار حسین نے اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ جہاں تک

قدیم اصناف کے روائی پائے کے ساتھ وہ اصناف بیان بھی ہو
مانی ہو گئے تھے پھر اسے با معنی نظر آنے لگا۔ بعض اصناف بیان تو اپنی
اصناف کے حوالے سے آئے۔ مثلاً شہ آئین اور ماقی نامہ ایسی اصناف
برتا گیا تو ان کے ساتھ اس اسلوب بیان کو بھی جو ان سے متعلق چلا آتا ہے
استعمال کیا گیا۔ (18)

اور اس واقعے سے انتظار حسین نے یہ نتیجہ اخذ لیا تھا کہ یہ تمام لوششیں "تمشیدہ" مانی شہ
رسائی حاصل کرنے کے ذریعے ہیں "نیز تمشیدہ زبان کی بازیافت، احساس کے تمشیدہ سانچوں کی بازیافت
ہے یا ذات کے کھوئے ہوئے حصوں کی جستجو کا حاصل، اور مجموعی طور پر نئے شاعر کے شعور کا عمل ہے۔
جزوی طور پر یہ بات بھی درست ہو سکتی ہے لیکن اس میں ان کے وجوہ صرف شعور کی فعالیت یا ذاتی
مراجعت کی لہر سے مربوط نہیں ہیں کیونکہ ایک تو جہاں کہاجی مرض لیا گیا، ان باتوں کی تجدید کرنے
والے نئے شعرا کے لسانی اور جمالیاتی مزاج کی تشابہات روایات سے زیر سایہ ہوئی تھیں، دوسرے ان کی فکر
کے جدید تر عناصر کا اظہار ترقی یافتہ شکلوں میں ان کے شاعری سے اس نسبت میں ہوا ہے اس کی خارجی
ہیئتیں قصیدہ یا مثنوی کی ہیئت سے مختلف ہیں۔ تاہم انہی کی متبادرتی نظموں پرانے ٹکڑے اور شہادتوں
جذباتی وابستگی اور Nostalgia کا اظہار ہے جس کی تعین نسبت میں جہاں جہاں وہ ہمارے مادہ لسانی
دیتی ہے۔ یہ انداز نظر اساسی طور پر رومانی ہے اور اس نئی حقیقت پسندی سے مختلف اس نے جدیدیت کا
فکری خاک ترسیب دیا ہے۔ تاہم حقیقت پسندی کا ایک خفیف عنصر اس رومانیت میں عین اس وقت کہ
موجودہ معاشرے کی بد نظمی اور ذہنی عدم توازن کے ماحول میں ایک فرد کے احساس پرکاشی اور رد و پیش کی
دنیا سے اس کی جذباتی مغائرت کا تاثر بھی نظم کی مجموعی فضا سے مترشح ہوتا ہے۔ اس سے اپنی حقیقت
کے باوجود یہ نظم نئی فکر کے دائرے سے خارج نہیں ہوتی۔ اسی طرح تخلیق و تخیل کی انظمی کی مراد یہ ہے
شاعری کی عام روایت کا حصہ دکھائی دیتی ہے اور اس میں ہی نے تخلیقی یا فنی بعد کی تلاش اور یہ ہے
نشان نہیں ملتا، لیکن موجودہ ادبی صورت حال کے مصنوعی اور غیر جمالیاتی پہلوؤں پر طعن ہے، ریٹے، اس نظم
میں بالواسطہ طریقے سے تخلیقی عمل اور تجربے کے سلسلے میں نئے زاویے، فکری قدرو قیمت کا اثبات کیا
ہے۔ بہر نوع، اس قسم کی مثالیں ایک تو مشتملات میں شامل ہوتی ہیں اور ان کی بنیاد پر ولی کا یہ نثر بنایا

جدیدیت اور نئی شاعری

میں دور کے شاعر شاعر کی عمر کے عین نصف ان کی فہمی اور بیداری فضا کے اعتبار سے مدلل ملتی ہے۔ ان کے ماحول کی تبدیلی کا تصور یا توقع سامنے آ رہی ہے اور نئے فنی اصولوں اور شریاات کے تحت میں ماحول کے متعلق ناسمجھی کے یہاں شاعری کے نئے رخ کی طرف سے محرومی کا احساس ان کی فکر کے ایک میدان میں سامنے آتا ہے تخلیقی مزاج اور تہذیبی تصویریں ان کے ذہن میں شامل ہونے کا چہرہ دکھائی دیتی ہے۔ ان کے ذہن میں نئے شاعر کی تصویریں اور خارجی ماحول ایک مسلسل اور متحرک انفرمٹی کے برابر ہے۔ وہ وہاں کی یہ چیزیں اپنے رائج پتے پر نہیں شمر رہے بلکہ پرانی چیزوں سے وابستگی بھی دراصل ان کے ذہن کی ایک فہم کی حد ہے۔ ان کے ذہن کی حد کے قطع نظر ان کی شاعری میں طے یہ اور نیم مزاجیہ شعور کی جو مثالیں ان کے شعور سے نظر آتی ہیں، محمد علوی اور ماحول منصور کی (یہاں) آتی ہیں ان کی نوعیت جو یہ شاعر کی یہ طے و مزاج کی عارضہ ایت سے باطل الٹ ہے۔ ان میں ہر شاعر کا وہ نظریہ ملتا ہے جو ان کے تخلیقی تصور (Play Theory) کے عبارت ہے لیکن انہیں اور جرات یا قدم کی شاعری میں ان کے تخلیقی تصور کی ان کی بھی تہذیبی کمی ہے۔ جدیدیت فہمی سطح پر طے و مزاج اور شجاعت کے فرق کو تعبیر نہیں کرتی اس سے نئے شعور کے یہاں اس تصور کی اساس محض تغیراتی نہیں ہے اور اس کی تشکیل میں شعور کی وہی توفیق وہاں کی ہوئی ہے ان کی وساطت سے ان کی ”شجاعت“ شاعری وجود میں آتی ہے۔ یعنی ان کی نوعیت یا ان کے اقدار کی بے اثری ہے۔ ہنرمندی میں یقین کی پروردہ اذیت اور انسانی تعقل کی توانائی پر عدم متور ہے۔ جب یہ ان کے ذہن کے درمیان پیدا ہے چاہے ان کی اور تنہائی کے احساسات کی شدت کو کم کرنے اور انسانی تخلیق و انحصار کے ذہن کے وجود کو برقرار رکھنے کے لیے، یا شاعر طے و تنہائی کے راہ اختیار کرتا ہے۔ اس طرح ان کے ذہن کی یہ کمی ہے کہ یا شاعر اپنے ذہنی و اجتماعی تجویزوں کو طے و تنہائی کا نشانہ بناتے وقت خود اپنے آپ کو بھی اپنی راہ پر لے جاتا ہے۔

سوشل نے اپنی ابتدائی تحریروں (مثلاً موسیقی کی روح سے ایسے کی پیدائش) (19) میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ اعلیٰ ان کی تخلیق و متنازعہ قوتوں کے باوجود عام کا نتیجہ ہوتی ہے ایک تو خواب کی کیفیت اور ان کے ذہن کی یہ وہاں۔ نیکیاں باطن میں پچی ہوئی فنی اور تخلیقی توانائیوں کو اظہار و خراج کا راستہ دیتی ہیں۔ خواب اور تازہ خیال نیز شاعر کی صلاحیتوں کو تقویت پہنچاتے ہیں اور نئے کی حیثیت یا شعور (Grand) رہا ہے۔ تیز و تند جذبات اور رقص و موسیقی کے لئے فضا تیار کرتی ہے۔ میسر کرنے کے لیے یہ بحث کرتے ہوئے یہ معنی خیز نکتہ پیش کیا ہے کہ نطش نے تخلیقی عمل کے ایک بنیادی مطالبہ یہاں نکتہ انداز میں ہے۔ یوں کہلی جی فنی پارہ ایک گہری تعمیری وحدت کے بغیر وجود میں نہیں

چند پرست و رن شهن

جدیدیت اور نئی شاعری

نثر میں، قصہ کا ہی تخیل اور اس آئینے، مثل، رشتہ، رابطہ، اینٹنشانے یہاں وافر ہیں (۱۹۷۲) تو اس سے اسباب تاریخی بھی ہیں اور ذوقی، انفرادی بھی۔ تاریخی اعتبار سے اس بیان کی اشاعت کا سبب 1947ء کے بعد کی صورت حال، نیز میرے عہد کی سیاسی اور تہذیبی تبدیلی سے ہے۔ صورت حال کی مراد ہے اس دور کے فاسد عالمی کے لیے نئی نئی ہجرت کے تجربے کو جسے ملک سے بعد کی ہجرت کے تجربے کا نظریہ میں، پہلے تھا اور اس سے نئے ذوقی و جذباتی تاثرات اخذ کیے گئے۔ لیکن جیسے کہ خود نکتہ چالکی نے جانتا ہے کہ شب چراغ تھوڑی دور تک رستہ دکھا سکتا ہے۔ مناس پریشانی پہنچاتا اور انسانوں کا رہا ہوا ہستی و انتہا کو جاننے میں نئے معنوں کی روح پھونکنے کا کام ہے۔²³ اپنی نچھنی جدیدیت نے بھی فن اور زبان و بیان کی گزشتہ روایتوں کو اپنا معیار یا پرنسپل کی تعبیر و اپریمتھس نہیں بنایا بلکہ ان سے اپنے اٹھائے میں نئے ابعاد کے اضافے کی خاطر کام کیا ہے۔ انہیں صرف نہ مومن، صورت پر استعمل کیا ہے۔ نئی حسیت کے اظہار کے لیے پرانی مٹی سے نئے سانچے بنائے ہیں۔ اس طرز احساس و طریق کار کو اگر انتظار حسین کے مطابق، شعور کی فعلیت سے مراد ہے تو یہ ان بھی نہ ہو سکتا کہ شعور کی یہ اجتماعی نہیں بلکہ ذاتی ہے۔ مزید یہ کہ اس کا تحقق حالت سے زیادہ، شعور کی انفرادی تربیت پر فنی و سائنسی مذاق سے ہے۔

فنی و سائنسی مذاق سے استفادے کے ساتھ ساتھ نئی جمالیات کا ایک اور قوی لاثر میلان روایت کی فنی اور فوٹو پرانے عہدوں سے آزادی ہے۔ افکار و جہان نے اس میلان کو سائنسی تشکیلات کا نام دیا ہے اور ان کی سائنس دانانہ وقت کا ارتقاء سے مزید، لفظ کی حسیت نیز سائنسی حریموں کی شکست پر رکھی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اس طرح نئی شاعری موزون و مافیہ اور بیت کی عبوریت کا ابطال کر کے ہیئت کو فنی انداز میں بنائی ہے۔ حالت اور اس کے ذریعہ مفکرین جمالیات نے فن کے اخلاقی نیز افادگی یا سیر کی اور جذباتی و تصدیق سے نئی حسیت کی جذباتی و فکری مغایرت کی تصدیق کے اصول ترتیب دیئے ہیں۔ حالت کا خیال تھا کہ فن پارے کا حسن اس کی ہیئت اظہار میں مضمر ہے۔ فن حسن کی آزادانہ تخلیق ہے اور اس سے دور، ان متصداق اور اس حسن کی تشکیل حواس، تخیل، بصیرت اور احساس کے متحرک توازن کا نتیجہ بنتی ہے۔ یہ تجربے فن پارے و باطنی اور بیرونی دونوں سطحوں پر ہیئت کا ایک انفرادی حسن عطا کرتا ہے۔ اس کے نقطوں میں یہ فن کی طرح شاعری بھی اعتباریت کا ایک نقش بن جاتی ہے۔ ان میں کمال کا پیمانہ اس وقت پر رہنا ہوتا ہے جب وہ اپنے اپنے نظریے کے مطابق انسانی ذہن میں اظہاریت کے تجربے کی تعمین کرتے ہیں اور یہ اختلافات آگے چل کر فن کے مقصد کی بحثوں یا تحقیقی عمل کے خارجی

نسلاکات اور اس کے غیر فنی سوالات میں الجھ جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ماری تیں سے نزاد ایک یہ سخن دانش یا شعور سے عبارت ہے۔ ساتھ ساتھ اسے انجساط کہتا ہے۔ مرد نے اور برکات و جہان کی مرادیت پر زور دیتے ہیں۔ فرآئذ خواہش اور لاشعور پر (اساطیر کے ضمن میں بھی فرآئذ نے خواہش کی تکرار معیت کا تجربہ کیا تھا۔) ویرن اور نالٹائی اس سلسلے میں جذبے کی زرخیزی کے قابل تھے۔ چارلس مورس (دوسرے اقدار کے احساس کا اور بوسا جگے یا ڈیوٹی کے نزدیک یہ سخن ذہن کی مضبوطی وحدت یا ثابت ہے۔ (24) اس ضمن میں ویرن، نالٹائی اور چارلس مورس کے نظریات نے بالآخر اس جمالیات نے۔ زینت و ماری جس نے مادی، سماجی اور سیاسی مقاصد کی تخلیق کے ذریعہ ترقی پسند شاعری کا فنی و فنی کی ترتیب دیا، اور جذبات و اقدار کی سمتیں متعین کر کے فن میں ذہنی و جذباتی تقصبات و تخطیلات سے انکسار کی خواہش پیدا کر دی۔ بالواسطہ طور پر اس طرز فکر نے ہیئت کو پھر مادی و موضوع کا طبع بنا دیا اور موضوعات کے معانی میں بھی مثبت و منفی کی حدیں مقرر کر دیں۔ حالی اور آزاد نے افغانی شعرات یا اقبالیہ شاعرانہ جہان کا کام لینے کا نظریہ یا ترقی پسند شعرا کی سماجی اخلاقیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے مناصب و معایر اسی طرز فکر سے ہم آہنگ دکھائی دیتے ہیں۔ جمالیات کے ان مفکروں نے ان کے موجدین یا شعور کی دنیوی شعوری، کسی بھی سطح پر ان کے متبعین نے یہ حقیقت نظر انداز کر دی کہ ان جذبات و فکر کی ان قوتوں کو وہی ایک مرکز پر یکجہ کر سکتا ہے، جو روزمرہ زندگی میں ایک دوسرے کے باطن مختلف یا متضاد مظاہر کی تخیل برتی ہیں۔ فرآئذ اور یونگ دونوں نے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ خواب اور بیداری، شعور اور لاشعور یا حقیقی اور غیر حقیقی تجربوں میں دراصل وہ فاصلہ نہیں جو عام زندگی میں نظر آتا ہے۔ فن ان کے مابین پیدا ہوئے اجنبیت اور لاتعلقی کے فاصلوں کو مہر کر کے ایک کلی صداقت کی تعمیر کرتا ہے۔ شاعر کے غفلتوں میں یہ پورے انسان کی سرگزشت ہے یا بقول ڈیوٹی اس امر کی شہادت کہ انسان معنی، حوس، (جذباتی اور نفسیاتی) تھنوں اور تشویقات کو شعوری طریقے سے ایک اکائی میں ڈھالنے کی اہلیت ہوتا ہے۔ (25) کروچے نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی حقیقت کے اثبات پر صرف کی تھی کہ سن (یا فن) انہماک ذات کا نام ہے اور حسن کے مدارج نہیں بلکہ یہ ایک مکمل اور ناقابل تقسیم اکائی ہے۔ اسی طرح فن میں خود، ماضی اور قائم بالذات جمالیاتی وحدت ہے جس کو اقسام میں نہیں بانٹا جاسکتا۔ چنانچہ اس کا ارتقا بھی نہیں ہوتا اور اظہار کی جو ہیئت سامنے آتی ہے، وہ اگر حسن مکمل کا جزوی اظہار نہیں تو ایک جمالیاتی مکمل ہوگی۔ کروچے نے اپنے پیشروؤں میں سب سے زیادہ اثر و تکیو کے نظریات سے قبول کیا تھا۔ وہ ویلہ کی طرح اس بات کا قائل تھا کہ جمالیاتی صداقت منطقی صداقت سے مختلف ہوتی ہے کہ متخیلہ حسن سے موثر اور عقل پر

جدیدیت اور نئی شاعری

مقدمہ سے یہ عکس و بندشوں سے آرا ہے کہ شاعری تخلیقی بصیرت سے جنم لیتی ہے اور تخلیقی بصیرت صرف وجدان ہے کہ شاعری فلسفہ، سائنس اور تاریخ ان سب سے مختلف اور ممتاز ہے کہ شاعری حیثیت سے ادبیہ انفرادیت کی تربیت ترقی ہے بلکہ سائنس ہمیشہ تعمیمات کی جانب لے جاتی ہے کہ زبان اور شاعری میں وہی وہی نہیں (20) لیکن شاعری یہ ہے کہ روپ نے اپنی انتہا پسندی کے سبب اس ضمن میں کانت کے اس خیال کو بھی غور سے دیکھا ہے کہ ادراک تصور یا عقل کے بغیر اندھا ہوتا ہے۔ یہ نتیجہ ہے کہ وجدان کی طرح فن کے معنی بھی غیر متعین ہوتے ہیں، لیکن یہ عدم تعین تخلیقی طریق کار اور تجربہ کی نوعیت کا فطری نتیجہ ہے نہ کہ عقل سے مصلحت کا۔ اسی طرح کہ روپ نے فن کو تو اظہار کے مترادف قرار دیا لیکن زبان کی حیثیت اس کے نزدیک وسیلہ اظہار کی ہے۔ وہ جمالیات اور جمالیات کے مسائل میں تیز بھی نہیں کرتا مگر اظہار کی تخلیقی حیثیت اور کاروباری حیثیت کے فرق کی کوئی وضاحت بھی نہیں کرتا۔ یہی سبب ہے کہ روپ کے نظریات نئی جمالیات کے سلسلہ میں کلیتہً قابل قبول نہیں رہا ہے۔ جہاں تک حیثیت میں معنی کی دریافت کا مسئلہ ہے ایک فنی تصور کی حیثیت سے اس روپ کے نشانات گذشتہ صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں ("انحطاطی" شعرا بالخصوص) والی جی جس نے کہا تھا کہ دوسروں کے لئے جو حیثیت ہے وہی میرے لئے مافیہ ہے (میں یہاں بھی دیکھ جاسکتے ہیں۔ غیر راوی طور پر یہ شاعر نے خواہ وہ کسی بھی قدر سلف سے تعلق رکھتا ہو، اپنے کامیاب تخلیقی تجربوں میں اس روپ سے وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ ہمیں کہ پچھلے باب میں عرض کیا جا چکا ہے، اقبال سے ترقی پسندوں تک متعدد ایسی مثالیں فراہم کی جاسکتی ہیں جن میں معنی کے نقوش حیثیت میں مافیہ کے مکمل ادغام سے ابھرتے ہیں اور ان مثالوں میں الفاظ یا صیغہ اظہار کی حیثیت وسیلہ محض کی نہیں رہ جاتی۔ ان مثالوں میں مقصد، الفاظ، اصوات کی مجموعی تنظیم کے اندر ہوتا ہے یا ان کی سالمیت کا ناگزیر حصہ اور یہ سالمیت حواس کی تمام قوتوں کے عمل کی ہم آہنگی کا نتیجہ ہوتی ہے، یعنی شاعری صرف فکر کا اظہار نہیں رہ جاتی اور تخلیقی محنت میں شاعر کی شخصیت کے مجموعی تاثر کی ترسیل کرتی ہے۔

تخلیقی تاثر بالواسطہ یعنی سے حواس کی ان قوتوں کا بھی مرہون منت ہوتا ہے جو بظاہر افکار کو نظم کرنے کی فعالیت سے لا تعلق ہوتی ہیں۔ باصرہ، سامعہ، شامہ، لامہ اور ذائقہ کے حسی ارتعاشات تخلیقی تجربہ کی سبب بہت تفصیل و تعمیہ کا سبب بنتے ہیں اور اظہار کی حیثیت ایک متحرک عضوی کل بن جاتی ہے۔ روپ نے عرب کے شعرا کے قابل کو اس بات پر خراج تحسین پیش کیا تھا کہ ان کے جمالیاتی تجربے کی مجموعی تنظیم میں حواس کی تمام قوتیں بروئے کار دکھائی دیتی ہیں۔ چنانچہ لمسیّت یا بصری اور اک یا تخلیقی

ہدایت اور نئی تہذیب

تجربے کی غیر منقسم عضوی وحدت کے قابل قدر نمونے شرقی شاعری کی پوری روایت، یہ مغربی شعرا کے یہاں بکثرت مل جائیں گے جن میں شعری نظم کی حیثیت بیان بخش نے جاے ایک ٹھٹھائی ہے۔ صرف نئی شاعری سے اس وصف کو منسوب کرنا شعری روایت سے بے خبری کی دلیل ہے۔ اس کے باب افتخار جانب ہیت کو مود کا مترادف بنانے کی بات کرتے ہیں تو اسے اصل شعری روایت کے معیاروں کی بازیافت سمجھنا چاہئے جو اخلاقی، سیاسی، مذہبی اور سماجی موضوعات و افکار و نظریات پر قوم نمک و نمید خیالات پہنچانے کی مصلحانہ روش کے باعث غیر فنی تصورات کی راہ میں گھٹنے تلے۔

لسانی تشکیلات کے سلسلے میں افتخار جانب نے جن حقائق کی نشاندہی کی ہے ان کی تفہیم حسب ذیل ہے:

- 1۔ نئے اور عظیم کی جستجو نے بنی بنائی زبان کا حنا چھوڑ دیا ہے۔ (لسانی تشکیلات، نئی شاعری ص 248)
- 2۔ بنی بنائی زبان کا تصور متعین موضوعات سے ماحولی میں ممکن نہیں۔ (ایضاً ص 248)
- 3۔ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رہنا ہوں گے بنی بنائی زبان کو ناقابل تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے۔ (ایضاً ص 248)
- 4۔ بنی بنائی زبان کو عین عین پر قرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات سے اس کا تعلق نہ ہدایت کے وطن سے زندگی کے انہم کی توقع رکھنے سے مترادف ہے۔ (ایضاً ص 248)
- 5۔ لسانی تشکیلات بحران کو پیدا کرنے والی موضوع اور سیفہ و اظہار کی دو صورتیں ہیں جو اس کے لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں نہ صیغہ اظہار بلکہ ان پر حاوی اور ان سے ماوراء و کلی صداقت ہیں جس کے حصے بجز انہیں کے جاتے۔ (ایضاً ص 248/49)
- 6۔ لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیا کی نمائندگی کی بجائے بطور اشیا مراد بترجیبی کے شمولیت میں جلد دیتی ہیں۔ (ایضاً ص 249)
- 7۔ الفاظ بطور اشیا شعروادب سے باہر ہوتی ہیں۔ (ایضاً ص 249)
- 8۔ فردی مباحث کی رخنہ اندازی اس وقت شروع ہوتی ہے جب الفاظ و اشیا کی زبان سے فارغ محض نمائندگی اشیا کے فرائض سپرد کر دیے جاتے ہیں۔ (ایضاً ص 249)
- 9۔ فکری طور پر دریافت کئے ہوئے مفروضوں کو مومن و مومن بیان سے وابستہ ہے۔ (ایضاً ص 269)
- 10۔ شہیت اختیار کرتے ہی الفاظ تخصیصی معنویت کو پیدا کرتے ہیں۔

اس کے وجود کے احساس سے خائف نہ ہو اور اس کے سامنے خود کو نہ اب دہ نہ سمجھے۔

ان چند متنازعہ فیہ مسائل سے قطع نظر، شعری تجربے کی ممانعت یا نئے لسانی مانچوں کی دریافت یا شعری اسلوب میں الفاظ کی قائم بالذات حیثیت، یا الفاظ کی حیثیت، یا محاورے کے مجرد اظہار کے اکہرے پن اور بازت سے محرومی، یا شاعرانہ استدلال سے ذریعے الفاظ کی تخصیص معنویت یا استعاراتی بیان میں فکر کی تجسیم کے عمل، یا شعری تجربے کی ناگزیر رمزیت، عدم یقین اور ابہام (جیسے افکار جالب نے Indeterminacy کہا ہے) ان سب کے ضمن میں افکار جالب نے جو باتیں کہی ہیں وہ ایسے شعری قوانین کی حیثیت رکھتی ہیں جن میں ترسم، اضافے کی نجاش کے امانات سے کسے انکار تو اس سے ممکن نہیں کہ تخلیقی عمل اور طریق کار کے امانات کا اورہ الامداد ہے، لیکن امر واقعہ کے طور پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اظہار کی گونا گوں صورتوں کے باوجود شعری روایت اب تک ان کی نفی نہیں کر سکی ہے۔ البتہ تخصیصی معنویت کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہر شعری تجربہ اپنی حیثیت اظہار میں اس درجہ آمیز ہوتا ہے کہ اس کی حیثیت اختصاص ہو جاتی ہے۔ زبان اس تجربے کی محافظ بن جاتی ہے اور ایک کے بغیر دوسرے کا وجود موهوم ہو جاتا ہے لیکن یہ اختصاص، معنی کی نیالہ دل کو پابند نہیں کرتا، نہ معنی کے ہمہ جہت پھیلاؤ اور اس کے دورہ تاثرات کو کسی ایک نقطے پر مرکوز کرتا ہے۔ ایک غلط فہمی نہ نظر م فکر کی حیثیت سے منطقی اثبات پسندوں کی عدم مقبولیت کا سبب یہی حقیقت ثابت ہوئی کہ انہوں نے سائنسی استدلال کی بنیادوں پر الفاظ کے معنی کے تعین کی کوشش کی اور انہیں سرایت کے مصادر سے نکال کر برہنہ اصطلاحات میں قید کرنا چاہا۔ اصطلاحات کی نوعیت خواہ وہ الفاظ کی ہوتی ہے، بین اسی طرح جیسے دورے سے ہوئے استدلال ہوتے ہیں۔ ہر برہنہ رائے نے غلط نہیں کہا تھا کہ خیالات اور زبانوں و پرکی سطح سے متعلق تعقیدات کی ترسیل، افکار و علوم (سائنس) کے مسائل سے کی جاسکتی ہے مگر زبان سے وہ گہرے اور پراسرار مد رکات جو نہ عقلی (لغوی معنوں میں) ہیں نہ اقتصادی، لیکن جن کے اثرات، ایامی اور ناقابل تغیر ہوتے ہیں، ان تک رسائی صرف صوتی کے لئے ممکن ہوتی ہے یا شاعر کے لئے۔ (27)

روایت کی نفی کا مسئلہ نئی جمالیات کے باب میں اس وقت سامنے آتا ہے جہاں معاصر مہم کی یکسانیت، بے رنگی، تشدد اور دبشت کی فضا اپنے احساس کے لئے اظہار کے ایسے مانچوں کی تلاش پر اکساتی ہے، جو اس ابتری اور بد نظمی یا اکتابت کے احساس کو لسانی حرمتوں کی ضمانت سے ذریعے واضح کر سکیں۔ اس وقت سلیس اور رواں دواں، ترشی ہوئی اور سذول زبان نیز آراستہ اور خوبصورت صیغہ، اظہار کی جگہ ایک ایسا کھر دراء، غیر متوقع، جارحانہ اور تشدد اسلوب جنم لیتا ہے جس کی صوتی اور لسانی ترکیب

جدیدیت اور نئی شاعری

اس کے نام کی توجہ دینی، عنایت اور توازن، تناسب ملے۔ جاے۔ نئی تہذیب کے شور شرابے،
 وہ، اس کی مشاعرے میں گونج نکلتی ہوئی ہے۔ پراسلوب نے انسان کے ذوقِ جمال کے مسلسل
 ترقی پزیر مراحل کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کی سب سے زیادہ سامانی کی نشاندہی کرتا ہے۔ مصوری میں
 Action Painters اور شاعری میں Dada اور آواں نگاروں نے جدید تر رویے یا مجموعی طور پر
 یہ ہے جس میں Vehicle Aesthetics اور Type Writer Aesthetics کے میلانات
 اُس کی نسبت زیادہ زیادہ ہیں۔ اپنی صورت میں ایک بدھینت مسن (فن) کے مظاہر کی تخیل ہوتی
 ہے اور یہ ان کے بدھت کے تے اور نتیجے کے جاے۔ ان کی شدت، اندوہ ناکی اور کراہت میں مزید
 ساروں کا اثر ہوتا ہے۔ ان کے بنیادی حیر پر اس کا اثر کا ترشح دیتا ہے وہ دہشت کا ہے۔ "جدیدیت
 ان فانیوں کے نام سے کہلاتی ہے جو اب میں اظہار، احساس کے ان پہلوؤں کی جانب
 سے پرتے ہیں اور نہایت باج میں غم، غمت اور احتجاج کی فطری بنیادوں کے ضمن میں بھی ان کا
 اظہار ہوتا ہے۔" (قرب کے نام سے کہلاتی ہیں یہ وہ ایک مشاعرہ روایت بن چکے ہیں۔ اردو میں ابھی
 یہ روایت میں بدھتی مثالیں پائی جاتی ہیں اس کی فنی قدر، قیمت کے بارے میں کوئی فیصلہ یا قیاس قبل
 وقت ہے۔

• • •

حواشی اور حوالے

- 1 Susanne K. Langer *Feeling And Form*, 11nd Edition, 1959,
P 387

[illegible]

- 2 The Truth of Poetry, P 5
- 3 Feeling And Form, P 386
- 4 Ib.d, P 387
- 5 Cleanth Brooks Modern Poetry And The Tradition, University of
North Carolina Press, 1965, P 16

6۔ اس ضمن میں جن مصوروں کی تخلیقات پر نظر پڑتی ہے ان میں چہرے، ہاتھ اور پاؤں (فیس) بھٹکتے
ہال میں جیکسن پولاک، مارک ٹوپی (امریکہ)، این مین، سارگن کے عجائب گھر، تھائی لینڈ، نیو یارک اور برق
روٹی کو رنگوں کے جارحانہ استعمال اور خطوط کے لہجہ و رسم سے واضح ہے کہ وہ اس نصاب، نمائندگی کی جستجو
کی شبہ نہیں ہے مادنی لطافت و تصورات کی وسعت میں ہے انہیں اپنے انداز میں وہ اپنی مدد قرار دیتا ہے یہی وجہ
ہے۔ خواہ Art In The Modern World * سنٹر Norman Schlenoff میں نمائندگی ہو۔
نویارک 1956ء میں 217

7۔ - دھننے کا نہ آہنک۔

8۔ - خوالہ نیچے میں 49

- 9 An Essay On Man, P 7
10 Ib d, P 41

صدیہ بیت اور نئی شاعری

۱۰۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔" (نئی نظم کاغذ - مرتبہ طیب الرحمن اعلیٰ
۱۹۱۴ء) اس میں وہ سب سے مستند سے یہ ہیں کہ میں نے غزلی پوری رد و دہا پیاس (روحانی تعلیمی)
اور ان کی تصویریں اور اس تصویر کی تاریخی اور بآپنی (اسان لا حاصلی) کے طائفہ و اشعارات کی مدد
کے ساتھ بنی ہے۔

۱۱۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔"

۱۲۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔" اس شاعری کی ترتیب دریافت کرنا ہی ممکن
نہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اور شہدائے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔ یہ دونوں مختلف ہیں۔"
نیلن احمد شاہ، "میر و ادبیات"، نئی دہلی، 5۰، ۱۹۷۰ء، ص 9

۱۳۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔"

15 The Theory of Avant-Garde, P 107

۱۶۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔" 55/57

17 A Modern Book of Esthetics, P XV

۱۸۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔" 48

19 Ref An Essay On Man, P.62

20 Ibid, P 62/65

"میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔" یہ جیسے بھی توجہ طلب ہیں

ان ہر جگہ یہ تصدیق شہادت کے چنبڑ میں، قرار ہوتا ہے۔ وہ اس عہد کی لطف کی خاطر اپنے
سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔ اس معاملے میں فکر کی حیثیت توجہ و عورت کی ہی
ہے۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔" یہ جیسے بھی توجہ طلب ہیں۔ اس عہد کی لطف کی خاطر اپنے
میں "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔" یہ جیسے بھی توجہ طلب ہیں۔ اس عہد کی لطف کی خاطر اپنے
ت. ۱۲، ۱۹۶۳ء، ص 12

21۔ "میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔"

"میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔"

(محمد علی)

"میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔"

(عادل منصور)

"میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔"

(عادل منصور)

"میر نے سب سے نو شہدائے اہل حق و کرم کی تصویریں بنائیں۔"

مجھ کو تو آج شہر سے باہر اتار دے (فراقی)

22۔ راقم الحروف نے اپنے دو مضامین ”ناصر کاظمی“ (مطبوعہ شب خون، لاہور) اور فراقی، قیام کا سلسلہ (یہ مقالہ فراقی پر شعبہ اردو گورکھپور یونیورسٹی کے ایک سیمینار، 1972ء میں منعقد کیا تھا) میں قیام کی تبدیلی اور قیامی نو کے مسائل، نئی جمالیات اور فکر پر میر کے اثرات کا مفصل جائزہ دیا ہے۔ طوالت کے خوف سے یہاں صرف اشارے کر دیئے گئے ہیں۔

23۔ خوشہو کی ہجرت (ایک مقالہ) سوپر، لاہور، شمارہ 17/18 ص 220

24. A Modern Book of Esthetics, P.Xviii.

25 Ibid, P XXXII

26۔ میاں محمد شریف نے اپنی کتاب ”جمالیات کے تین نظریے“ میں اردو کے ماخذ اور اس کے نظریے کے مضمرات کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ”جمالیات کے تین نظریے“ مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء۔

ص 8/90/9

27 Herbert Read Art And Society, Windmill Press, 1937, P.204.

ساتواں باب

نئی شاعری (3)



تحقیقی عمل: اظہار و ابلاغ کے مسائل



اُردو سے قطع نظر، دنیا کی تمام زبانوں میں تنقید کی عام روایت کا اظہار شعری اظہار سے معنی کے استخراج پر رہا ہے۔ اس ضمن میں بیشتر نقادوں نے تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور تخلیقی تجربے کی ماہیت و معنویت کی مخصوص نوعیتوں کی جانب کما حقہ توجہ نہیں کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جس فن پارے میں انہیں نثری منطق کے عام اصولوں سے بعد نظر آیا یا معنی سے نتویش و حیرت لے، اٹھالی دینے، اسے مبہمل یا الٹے معنی قرار دے دیا گیا۔ جدیدیت اور نئی شاعری کے سلسلے میں اس نوع کا ماحقہ نشانہ رو یہ بہت عام ہے۔ نظام استدلال اور معنی سے عاری محسوس ہونے والے زاویے، نظر، نیز اذکار کی فلسفیانہ تعبیر و تفسیق پر کدھیتے ابواب میں مفصل بحثیں کی جا چکی ہیں۔ زیر نظر صفحات میں تخلیقی عمل اور اظہار و ابلاغ کے مسائل اور ان کے فکری و نفسیاتی اسباب کا جائزہ لیا جائے گا۔ اس مقالے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شعری روایت کے مضمرات صرف عصری حقیقتوں سے مربوط نہیں ہیں نیز ان کا تعلق انسانی فکر اور نفسیات کے ان مسائل سے بھی بہت گہرا ہے جو ایک لازماً متاثر رہتے ہیں۔ اسی طرح، تخلیقی عمل کے حسی اور اظہاری مسائل کی معنویت و بے معنویت کا سوال بھی صرف جدیدیت کی شعری روایت یا عصر حاضر کے مسائل اور نئی حسیت کے معاملات سے ملحق نہیں رہتا۔ ان مسائل کا حلقہ تخلیقی عمل کے بنیادی سوال سے ہے۔

کروچے کے نظریہ حسن (فن) کو من و عن تسلیم کر لیا جائے تو مختلف اقسام میں فن کی خانہ بندی کا عمل مسترد ہو جائے گا، کیونکہ اس کے نزدیک حسن نے مدارج ہوتے ہیں نہ اقسام۔ تاہم تخلیقی اظہار کے مسائل کو سمجھنے کے لئے یہاں شاعری کو دو الگ الگ دائروں میں رکھنا ضروری ہے۔ اول شعری

جدیدیت اور نئی شاعری

وہ پیشیں جن کا رد عمل قاری پر فوری ہوتا ہے۔ مٹا یا وہ جنہیں قاری زینہ بہ زینہ سمجھتا جاتا ہے اور بالآخر ایک ایسے کلیدی تاثر کی دریافت کرتا ہے جسے ان کا جوہر کہنا چاہئے۔ یہ طریق کار قاری کے ذہن کو بجلی کے ایک کوندے کی ٹپ کا تجربہ نہیں بخشتا بلکہ ایک ایسی آزمائش کا حکم رکھتا ہے جسے عبور کرنے کے لئے اسے جانے انجانے نئی راستوں سے گزرنا پڑتا ہے اور پیش پا افتادہ محاکموں سے آزاد ہو کر نئے تلازمات قبول کرنے پڑتے ہیں۔ بر اور راست متاثر کرنے والی شاعری قاری کی ذہنی تربیت، مطالعے، روایت کے اثرات اور معاشرتی میلازمات کی متعین کردہ نفسیات کے لئے نامانوس اور غیر متوقع نہیں ہوتی۔ اس کے شعور میں تنہیم یا استنباط معنی ہے جو سانچے پہلے سے موجود ہوتے ہیں، ان میں یہ شاعری بہ آسانی سما جاتی ہے۔ یہ سانچے شارٹ سینڈ کے اشارات سے مماثل ہوتے ہیں جن سے واقفیت رکھنے والا بظاہر بے معنی آوازوں میں بھی مفہوم کو جلوہ گر دیکھتا ہے۔ عام قاری کے ذہن میں یہ اشارات شعر کی مروجہ ہیئت، رسمی زبان، برسوں کے دوہرائے ہوئے استعارات، علامات، اصطلاحات اور محاوروں کی طرح روایت کا جزو بن جانے والے تلازمات سے متعین ہوتے ہیں، انہیں ایک طرح کی ذہنی تلمیحات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو اپنا تاثر اور مفہوم ساتھ رکھتے ہیں اور رسمی شاعری میں ان کی باطنی فضا نیز بیرونی رشتے کم و بیش یکساں ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شاعری انفرادی آواز و احساس سے محروم ہوتی ہے اور اس کی فکری، حسی، لسانی اور اظہاری حد بندیاں عام رجحانات کی ساختہ ہوتی ہیں۔ ان رجحانات سے مانوس قاری کے لئے یہ شاعری شارٹ سینڈ کے اشارات کی طرح طے شدہ معانی کی ہمرکاب ہوتی ہے یا اس کی عادت سے ہم آہنگ۔ تنہیم کے معاملے میں عادت کے جبر کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ افریقہ کے غیر مذہب قبائل کے لئے سائنس اور منطق کی دوزخ۔ باتیں ناقابل فہم ہوں گی، لیکن جادو اور نونے یا توہمات سے وابستہ رسوم کی منطق یا سانی ان کی سمجھ میں آجائے گی کیونکہ ایسی باتیں ان کے بنیادی اعتقاد کا حصہ یا آرکی ٹائپ ہوں گی۔ فکری اور نظریاتی ہم آہنگی کی لذت فراہم کرنے والی شاعری بھی قاری کے لئے طے شدہ معانی کا مخزن ہوتی ہے۔ وہ اسے ان محبوب تصورات کی زیارت کے لئے پڑھتا ہے جو پہلے سے اس کی ترکیب شعور اور نظام افکار میں شامل ہوتے ہیں۔ اس لئے، وہ تخلیقی عمل کی اساسی رمزیت نیز ہیئت و اظہار کے مسائل کو غیر ضروری یا بے معنی سمجھتا ہے اور اگر اس کے مطبوع تصورات بھی شعری تجربہ بننے کے عمل میں اپنا حجم اور ہیئت تبدیل کر کے یا بالواسطہ اور مبہم انداز میں اس تک پہنچتے ہیں تو انہیں اپنانے میں وہ جھجک اور دشواری محسوس کرتا ہے۔

نہیں شاعری صرف فکر یا صرف خیال یا صرف تاثر یا صرف نظریہ نہیں ہوتی۔ معنی خیز شعری

تجربہ ہمیشہ کثیر الابعاد ہوتا ہے اور یہ ابعاد، والیس فاؤلے کے الفاظ میں "اظہار" معنی کے باہمی عقدہ" (۱) سے پیدا ہوتے ہیں۔ شعر کی مکمل اور معنی خیز ہیئت متعین فکر اور منصوبہ بند نظریے کو اثر قبول بھی کرتی ہے تو اس طرح کہ انہیں عقیدہ بنا دے۔ یہی وسیلہ ہوتا ہے ایک خارجی تصور کو خون میں جذب کرنے، یہ وہی شرائط کو شخصیت کے داخلی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے اور تخلیقی تجربے کو بلاکات خیز قطعیت اور بے منتہی استدلال سے بچانے کا۔ سہل ممتنع تک کے بارے میں غالب کی یہ توجیہ بہت اہم ہے کہ سامنے کی بات قاری کے لئے ایسا تجربہ بن جائے جو آسان اور عام فہم ہونے کے باوجود اس کے لئے ایک انگشانی ہو۔ انوکھے پن کا احساس اسی صورت میں رونما ہو سکتا ہے جب زندگی کی سادہ ترین حقیقتیں درمیان آئیں۔ یہی کسی نئے زاویے اور جہت کی نشاندہی کریں اور اس طرح ایک نئی حقیقت کا مظہر بن جائیں۔ یہی زاویہ: سادہ کو پرکار، آسان کو مشکل، معمولی کو غیر معمولی اور متوقع کو غیر متوقع بناتا ہے، نیز وضاحت و صراحت کو رمزیت اور ابہاز سے ہمکنار کرتا ہے۔

شعری اظہار کی ہر شکل (شعری یا لاشعری) کسی تجربے یا تاثر کی شعوری تشکیل کا ہی نتیجہ ہوتی ہے۔ مگر چہ یہاں شعور کا عمل تعقل اور استدلال کی عام صورتوں سے مختلف ہوتا ہے۔ اس سے برعکس تشبیہ و تجزیے کی عام نوعیتیں ایک میکا کی طریق کاری پر پابند ہوتی ہیں۔ اسی منزل پر شعر میں اشکال، ابہام اور اہل کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاعر قاری سے الگ ایک خود مختار مضوی اکائی ہے اور ایک آزاد ہونے والی حقیقت۔ اردو کی شعری روایت میں جب تک شاعری کے اسکولوں، مکاتب فکر اور شاعری و استادی کے سلسلے رائج رہے اظہار و افہام کا عمل بھی معینہ خطوط پر جاری رہا۔ اس میں غیر متوقع کی گنجائش ہی نہیں تھی۔ ہر شاعر اپنے اسکول یا مکتب فکر یا استاد کے حوالے سے دیکھا جاتا تھا اور اس کے شعری مشغے سے شناختی نشانات متعین تھے۔ وحید کی کا سوال غیر رسمی اور انفرادی خطوط پر کی جانے والی شاعری سے منسوب ہے لیکن مشکل پسندی کی اصطلاح کا جواز یوں نہیں پیدا ہوتا کہ ہر شاعر اپنے تجربے کے اظہار میں تسہیل کے ایک ایسے خود کار اصول پر عمل پیرا ہوتا ہے جس کا تعین خود اس کی تخلیقی شخصیت و استعداد کرتی ہے۔ وہ اظہار کی جو بھی ہیئت منتخب کرے گا۔ وہی اس کے تجربے سے سب سے زیادہ ہم آہنگ و اس کی تریل کے لئے سہل ترین ہوگی، بشرطیکہ وہ مصنوعی طور پر اپنی انفرادیت کو کوئی انوکھا لباس پہنانے کی سعی نہ کرے اور اپنے فطری اظہار پر اعتماد رکھتا ہو۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ اظہار کی جو ہیئت وہ ترتیب دیتا ہے، قاری کے ذاتی میلان و مذاق سے مطابقت نہیں رکھتی، چنانچہ ناقابل فہم بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن افہام و تفہیم کے معاملے میں قاری خود کو کمتر سمجھنے یا اپنی بصیرت کو ناکام دیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ اس لئے فہم سے بالاتر شاعری کی

یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کی غلط قرأت کبھی کبھی معنی کے اصل جو ہر کو بے نقاب نہیں ہونے دیتی۔ بالخصوص غزل کے اشعار میں تو الفاظ کے معانی بعض اوقات مصرعے یا شعر کے آہنگ سے بھی متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجے کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے۔ شاعری میں ایجاز ایک لازمہ ہے۔ ایسی صورت میں شعر بیانیہ ہے یا خطابیہ یا استفہامیہ، اس کی روح سے کلی مطابقت رکھنے والا لہجہ مدہم ہے یا بلند آہنگ، عین ممکن ہے کہ شاعر نے کسی اشارے یا لفظ سے اس کے جواب کی نشاندہی نہ کی ہو مثلاً

- 1۔ کوئی دیرانی سی دیرانی ہے
(غالب) دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
- 2۔ گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
(غالب) رہنے دو ابھی ساغر دینا مرے آگے
- 3۔ رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
(غالب) یہ وقت ہے شکستن گلابائے ناز کا
- 4۔ کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افکن عشق
(غالب) ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے، حیرانی کا یا تاسف کا یا تمسخر کا، اسی طرح دوسرے شعر میں غصے کا اظہار ہے یا حسرت کا، تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ اور چوتھے شعر کے لہجے میں چینیچ چھپا ہوا ہے یا آپ اپنے سے شکایت، ظاہر ہے کہ قطعی طور پر کوئی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔ ان اشعار کے لب و لہجے میں بہ یک وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں۔ اب ایک اور شعر دیکھئے:

تو کون ہے کیا ہے نام تیرا
(ناصر کاظمی) کیا سچ ہے کہ حیرے ہو گئے ہم

پہلے مصرعے کے لفظ ”تو“ پر لہجے کا دباؤ ڈال کر دوسرے مصرعے کو زیر لب تبسم کے ساتھ پڑھا جائے تو اس شعر کے دھیمے اور سرگوشی کے لہجے میں ابھرنے والے مفہوم کی پیروڈی بن جائے گی۔ جوش مسیانی نے غالب کے شعر:

موت کا ایک دن معین ہے
نیمہ یوں رات بھر نہیں آتی

میں دن اور رات کے الفاظ سے رونا ہوتا ہے والی صنعت تضاد سے متاثر ہو کر شرح لکھتے وقت
دن اور رات کے ساتھ پر لپکتا ہوا تنازعہ صرف نیا کہ شہر میں ایک نیا نکتہ پیدا ہو گیا۔ یعنی موت تو دن میں
صبح اور شام کے درمیان ہی وقت آنے کی۔ پھر رات کا ڈریوں ہے؟

نئی شاعری میں ابہام کا سوال اس لئے بھی فضول ہے کہ ہر قسمی عمل ایک ذہنی عمل ہے۔ انتہائی
استدلال اور بے شکایت عینیت بھی جو شعری تجربہ کی حد تک حواس کی گرفت سے بظاہر کتنی ہی آزاد ہو،
اظہار کی منزل تک آتے آتے ایک شعری عمل بن جاتی ہے۔ احساس یا تاثر کی رو پر خواہ دست رس نہ ہو
لیکن اظہار کے وقت ان قوتوں سے ہم لینا پڑتا ہے جو ہر حال میں انسانی عمل اور قصد کی پابند ہیں۔ اسی
سے شعراء نے سب یہ بات کہ ”ہم لفظ حقائق کی تصویر ہے“ تو اس سے مراد یہی تھی کہ سرے سے ہے
معنی لفظ کی تخلیق انسانی استعداد سے باہر کی چیز ہے۔ معنی یا تاثر کے تسلسل کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ
الفاظ کو ایک دوسرے سے جوڑ دیا جائے۔ شاعر انہیں تخلیقی اور تخیلی منطق کی روشنی میں ایک دوسرے سے
مستند کرتا ہے۔ قاری تعقل اور استدلال کی روشنی میں، چنانچہ اُسے غیر متوقع تجربے سے دوچار ہونا پڑتا
ہے اور وہ اس تجربے سے ذہنی بے کاغذی کی صورت میں اس نکتے کو بھی فراموش کر بیٹھتا ہے کہ ہر انسانی
تواضع بطن میں خیر کی کوئی رو، تجربے کی کوئی پھانسی اور تاثر کی کوئی لہر یقیناً موجود ہوتی ہے۔
ہر ریڈر رسل نے تو ان ضمن میں تمام منطقی اثبات پسندوں سے آگے بڑھ کر یہ تک کہا تھا کہ

اور ہم صوتی الفاظ کے علاوہ کوئی اور لفظ استعمال نہیں کرتے تو یقیناً اس
کی وجہ تاریخی سبب انگاری ہے۔ ایک زبان بہروں اور گوگوں کی بھی ہے۔ ایک
آہی کا آندھے میں بھٹکانا بھی اس طرح کا لفظ ہے۔ اگر معاشرہ اس پر متفق ہو جائے
تو وہ ادبستانی حرکت جو خارجی طور پر نظر آئے لفظ بن سکتی ہے۔ لیکن ان سب
کے ساتھ میں زبان کے اظہار کو جو فوقیت حاصل ہے اس کی وجہ بالکل واضح
ہے۔ صوتی الفاظ بڑی تیزی سے کم عضلاتی و اعصابی کوشش سے ادا ہو جاتے ہیں
اور اس کے مقابلے میں کوئی حرکت اس عمدگی سے یہ مقصد پورا نہیں کر سکتی۔ (2)

یہ بحث یہاں ضمنی حیثیت رکھتی ہے، اس لئے تفصیلات کا بیان غیر ضروری ہو گا۔ شاعری میں
تواضع بھی تک صوتی الفاظ سے ہی رہا ہے۔ (مغرب کے دادا شاعروں کے استثناء کے ساتھ جنہوں

جدیدیت اور نئی شاعری

نے اشاروں اور تصویروں کی مدد سے بھی نظموں کے تاثر یا تجربے کی وضاحت کی تھی، اردو کی نئی شاعری میں یہ مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔) لیکن آگے بڑھنے سے پہلے صوتی الفاظ سے ایک معروف مسئلے پر نظر ڈال لیتا غالباً نامناسب نہ ہوگا۔ (3) قرآن کے حروف مقطعات مثلاً الم، کہ بعض، طہ، یوں، قاف وغیرہ جو انتیس سورتوں کی ابتدا میں آتے ہیں، ان کے معنی سمجھنا یا قیمن اب تک نہیں ہو سکا۔ کسی نے انہیں قرآن مجید کے نام سے تعبیر کیا۔ (مجاہد ابن جریج)۔ کسی نے انہیں سورتوں کا نام قرار دیا۔ (عبدالرحمن ابن زید بن اسلم) کسی نے انہیں اللہ تعالیٰ کے اسمائے اعظم سمجھا۔ (فہمی) کسی نے نزدیک یہ قسمیں ہیں۔ (ابن عباس) کسی کا خیال ہے کہ یہ الفاظ مخفف ہیں (سید بن جبیر)۔ مثلاً الم میں الم سے اللہ، لام سے جبرائیل علی السلام، میم سے محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم یعنی اللہ تعالیٰ نے جو نبی علی سلام کے واسطے سے محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم پر نازل کیا) کسی نے ان میں خدائی صفات، صفاتِ کائناتیں۔ کسی نے ابجد کے قاعدے سے انہیں اشخاص و اسم سے متعلق سنیں قرار دیا۔ کسی نے انہیں رسم خط کے نشانات، کسی نے اللہ کے خطاب یہ کلمات سے تعبیر کیا۔ بعض متہجروں نے انہیں اسماء رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سمجھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ حروف چند کلمات کی طرف اشارے ہیں۔ بعض اہل علم نے نزدیک حروف مقطعات اللہ اور رسول کریم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے درمیان ”راز“ ہیں۔ یہ اور قیاس یہ ہے کہ عربی زبان چونکہ عبرانی سے ماخوذ ہے اس لئے عبرانی زبان کے عام قاعدوں کے مطابق یہ حروف معانی اور اشیا کی صورت پر دلیل ہیں۔ (مثلاً حرف نون مچھلی کے معنوں میں ہوا جاتا ہے اور جو سورت اس نام سے موسوم ہوئی اس میں حضرت یونس علی السلام کا ذکر صاحب الموت (مچھلی واس) کے نام سے آیا ہے) حرف ط کے معنی سانپ تھے اور قرآن میں سورہ ط جو ط سے شروع ہوتی ہے، اس میں حضرت موسیٰ علی السلام اور ان کے عصا کے سانپ بن جانے کا واقعہ ہے۔ اس طرح سورہ بقہ میں جو الف سے شروع ہوتی ہے گائے کے ذبح کا قصہ ہے اور الف گائے کے سینک یا سر سے مشابہہ لکھا جاتا تھا۔) محمد مسین آزاد نے، جو لفظ کا ایک دلچسپ تخلیقی تصور رکھتے تھے اور جن کے نزدیک ”لفظ انسان سے ال، انسان کی خواہش اور اس کے حرکت اعضائی کا مجموعی خلاصہ ہے“ اور جنہوں نے زبان عرب سے ابتدائی محققوں میں عباد بن سلیمان ضمیری کے حوالے سے اس مسئلے پر بھی بحث کی ہے کہ ”الفاظ اپنے حروف، اعراب اور آوازوں کے ذریعہ خود بخود اپنے معنی بتلاتے ہیں۔“ (5) حرف ب کی تشریح یوں کی ہے

”ب“ بیت کا مخفف ہے۔ ابتدا میں گھر بھی سیدھے سادے ہوتے تھے

ب کو غور سے دیکھو۔ عرب کے ریگستان میں جنگل میں ایک دیوار کے دو کنارے مڑے ہوئے ہیں۔ وہ گھر ہے۔ گھر والا دیوار کے آگے بیٹھا ہے۔ وہ نقطہ ہے۔ (6)

اس تفصیل کا حاصل یہ ہے کہ کوئی بھی آواز مفہوم سے عاری نہیں ہوتی اور ہر لفظ معنی سے کوئی رشتہ ضرور رہتا ہے۔ قرآن پر اہل عرب نے کئی اعتراضات کئے جو قرآن میں نقل ہیں لیکن کوئی اعتراض حروف مقطعات پر نہیں ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اہل عرب کے لئے ان کا مفہوم واضح تھا ورنہ اعتراض کا یہ پہلو نظر سے اوجھل نہ ہوتا لیکن صدیوں کے مطالعے اور تجزیے کے باوجود مفسرین ابھی تک اس سلسلے میں کسی قطعی نتیجے تک نہیں پہنچ سکے۔ ان حروف کا اپنے ماقبل اور مابعد سے کیا رشتہ ہے، اس کی کوئی فیصلہ کن وضاحت نہیں ہو سکی۔ بھر بھی یہ عقیدہ بدستور قائم ہے کہ یہ حروف معنی و مطلب سے بے گناہ نہیں ہیں۔

اس پس منظر میں وٹکنسٹائن کے اس نظریے کا کہ لفظ حقائق کی تصویر ہے، ایک معنوی اور تاریخی جواز بھی موجود ہے۔ کسی نظم کا مفہوم اس کے الفاظ کا ہی پابند ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین کر لینی چاہئے کہ شاعری میں جو الفاظ معنی کی تعیین کرتے ہیں، اکثر لغوی مفہوم کے پابند نہیں ہوتے۔ لغوی زبان کو پیمانہ قرار دینے سے اشعار کی تشریح میں ایسے مضحک معانی کے استخراج کا امکان بھی ہو سکتا ہے جن کی دافر مثالی غزلیہ شاعری پر ڈاکٹر عندلیب شادانی کی کتاب میں ملتی ہیں۔ جانسن نے جب یہ کہا تھا کہ شاعری ہی زبان کا تحفظ کرتی ہے تو اس کا مفہوم یہی تھا کہ الفاظ اپنے تمام امکانات اور کیفیتوں کے ساتھ اپنے تخلیقی استعمال میں ہی نمایاں ہوتے ہیں اور شعری اظہار انہیں تاثر یا سیال معانی کی ان وسعتوں تک لے جاتا ہے جو نثر کے احاطہ اختیار سے باہر ہیں۔ چنانچہ نثری اصناف کے تراجم اصل مفہوم کی ترسیل جس طرح کرتے ہیں شعری تراجم نہیں کر سکتے کیونکہ شاعری میں لفظ کا آہنگ معنی کا ایک ناگزیر جزو ہوتا ہے۔ فراسٹ نے تو تخلیق و ترتیب شعر کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے یہ تک کہا ہے کہ صرف کان (سامعہ) حقیقی لکھنے والا ہے اور کان (سامعہ) ہی حقیقی پڑھنے والا ہے۔ یعنی شاعری کی ترکیب اصلاً اس سے آہنگ سے ہوتی ہے۔ (7) سون برن کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے ایلٹ نے کہا تھا کہ ان میں مفہوم آہنگ سے الگ کوئی چیز نہیں اور اگر ان کے ٹکڑے کر دیئے جائیں تو پتہ چلے گا کہ ان میں کوئی خیال نہیں بلکہ صرف الفاظ ہیں۔ (لیکن ایلٹ کی یہ بات کہ الفاظ مجموعی ڈھانچے سے الگ ہونے کے بعد خیال سے عاری ہو جائیں گے بحث طلب ہے اور اس سے صرف اس حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ مفہوم کے استنباط میں آہنگ اور الفاظ کی سالم حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔) بعض نقادوں (مثلاً رچرڈس،

جدیدیت اور نئی شاعری

بلیک مور) کا خیال ہے کہ شاعری کا مفہوم یا لفظوں کا تاشاں سے آگے کے ہی نہیں بلکہ اس میں ایک یا ہی نہیں جاسکتا۔ دوسری طرف یہ فلسفہ کا ناقد تھا۔ تمام تئوریوں، تمام ادب اور تمام ہتھکنڈوں پر بھی احساس کی غیر محدود وسعتوں سے انکھار سے قاصر رہتی ہیں اور اس کا سبب اس سے اس کا یہ تھا کہ شاعری، مصوری اور موسیقی میں غلطی، صوتی یا بصری تنبیہ کی مختلف اور صورتیں ایک ہی حقیقت میں جاتی ہیں اور ان کی تفسیر میں کام آنے والے عناصر اپنی اندرونی باتیں مولا سے ہیں۔ شاعر کی ایک امانت ہے کہ بنیاد پر دور از کار حقیقتوں کے تنازعے سے وہ بے امن آتی ہے۔ ان باتوں کو اپنے اندر سے نکال دیتا ہے۔ اعلیٰ شاعری کا انحصار ہمیشہ غیر متوقع تنازعوں پر ہوتا ہے۔ یہ تنازعے انسانی خیالوں سے منظرِ احوالی دیتے ہیں لیکن شاعر ایک وسیع الاختیار اکائی کی حیثیت سے انسانی تمدن میں تھیں، مشاعرہ پھیروں، کنٹروں رہتا ہے۔⁽⁸⁾ اسبابِ حل اور اعمال سے ہوتی تعلیق میں نے پہلوؤں کی دیانت پر وہ بھی، نامانوس اور باہم متصادم شیا میں کسی شے کے رشتے کی بنیاد پر ایک نئے تنازعے کا اضافہ کرتے ہیں۔ انسانی روایت ہے۔ اسے کسی مغربی بدعت سے تعبیر کیا جائے گا تو اس میں عوام کی اس بات سے غلط فہمی کا شعلہ ناواقفیت کی دلیل ہے۔ اساطیر، علامات کی بدست میں غیر امتدادی حلقے کے منظر سے منسلک روایتی اور جا چکی ہے اور یہ عرض یا جا چکا ہے کہ اساطیر بھی ایک امتدادی بنیاد پر ہیں اور ان کی معنویت کا اعتراف انسان نے اس وقت کیا جب انہیں نہ دیں کہ میں بدل دیں۔ اس امر کا قیامی مواد خواب کی علامتیت ہے اور یہی علامتیت خواب اور شاعر کی امتدادی حلقے میں بھی شامل ہے۔ اس کے رچرچہ چرچہ (Richard Chase) نے (The Quest of Myth) میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ شاعری بھی اسطورہ کی ایک قسم ہے۔ کسی بھی نثری منطق سے غیر امتدادی علامتوں کی بنیاد پر انما و نئے والے حلقے پیکروں کا اثبات ممکن نہیں، بشرطیکہ قاری کا ذہن انہیں اس منطق سے پرکار ہے۔ وہ میں تخیل کی قوتیں انسانی ارادے اور اختیار کی پابند نہیں ہیں۔ یہ تمدنی تہذیبوں کی بنیاد پر آگے اٹھتی ہیں۔ اس سے خواب، اساطیر اور شاعری یا باطنی تجزیوں، دانشمندیات پر بنی ہوئی ادبیات کی امتدادی حلقے سے شاعری، اساطیر اور خواب سے آگے بڑھ کر ایک ریاضی واضح اور شعور میں آتی ہے۔ غیر امتدادی علامتیت کا یہ رویہ ہندوستان میں چودھویں اور پندرہویں صدی کے تصوف نے شامل میں بھی امتدادی حلقے سے یہ شامل رشد و ہدایت اور تدریس و تلقین کا وسیلہ تھے، چنانچہ اس کا عمل صاف صریح ہے، لہذا قیامی حلقے والے اور سے والے کے درمیان انہی کی بنیاد پر ایک فکری رشتہ قائم ہوتا تھا۔ اساطیر شامل پہلے سے نہیں ملنے کے علاوہ عرفان و آگہی کے حصول کی خاطر جمع ہونے والے مریدوں اور معتقدوں کے مجمع میں فی البدیہہ ان کی

تشکیل ہوئی۔ خوب بندہ نواز گیسو دراز (ولادت 30 ستمبر 1321ء) کے شکار نامے اور دوسرے رسائل آغاز کائنات، زندگی اور موت، حقیقت اور مجاز، کار و بنوی اور ان کی ماہیت کے ایسے مسائل پر مبنی ہیں جو محض عارضی معنویت یا گزرے ہوئے زمانوں کے توہمات کی حیثیت نہیں رکھتے۔ فلسفیانہ موشگافیوں اور منطقی استدلال کے ذریعے انہیں سمجھنے اور سمجھانے کا سلسلہ اب تک جاری ہے۔ مثال کے طور پر شکار نامے کا ایک قصہ دیکھئے۔

ہم چار بھائی تو دیہات سے تھے۔ ان میں سے تین کا لباس نہیں تھا اور چوتھا برہنہ تھا۔ جو بھائی برہنہ تھا اس کی آستین میں نقد تھا۔ ہم چاروں تیر کمان خریدنے بازار گئے۔ قضا آئی۔ چاروں کے چاروں مارے گئے اور چوبیس زندہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس وقت چار کمانیں نظر آئیں۔ تین ٹوٹی ہوئی اور ناقص تھیں اور ایک بے خانہ و بے گوشہ۔ اس برہنہ بھائی نے جس کے پاس پیسے تھے اس بے خانہ اور بے گوشہ کمان کو خریدا۔ تیر کی فکر ہوئی۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور چوتھے میں پر اور پیکان نہیں تھے۔ ہم نے بے پردہ پیکان تیر کو خریدا اور شکار کی تلاش میں صحرا کو روانہ ہوئے۔ چار ہرن نظر آئے۔ تین مردہ تھے اور چوتھا بے جان تھا۔ بے جان ہرن پر بے پردہ پیکان تیر چھوڑا گیا۔ اب شکار کے ہاندھنے کے لئے فتراک چاہئے۔ چار کندیں نظر آئیں۔ تین پارہ پارہ تھیں اور ایک کے کنارے اور وسط نہیں تھے۔ شکار اس بے کنارہ اور بے میانہ کند میں ہاندھا گیا۔ اب ٹھہرنے کے لئے اور شکار کو پکانے کے لئے گھر چاہئے تھا۔ چار گھر نظر آئے۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور ایک کی چھت اور دیواریں غائب تھیں۔ ہم اس بے سقف اور بے دیوار گھر میں داخل ہوئے۔ وہاں اونچے طاق پر ایک دیگ دھائی دی۔ کسی ترکیب سے وہاں ہاتھ نہیں پہنچتا تھا۔ چار گز گز حادوں کے نیچے کھودا گیا، جب کہیں ہاتھ دیگ تک پہنچ سکا۔ جب شکار پک کر تیار ہوا، ایک شخص گھر کی دیوار کے اوپر سے اُترا اور کہا: ”ہمارا حصہ دو کیونکہ یہ فرض ہے۔“ برادر کامل کمین میں بیٹھا تھا۔ شکار میں سے ایک بڑی کو دیگ میں سے نکالا اور سر پر مارا۔ اس کی ایزی سے ایک زرد آلو کا درخت اُگ آیا۔ ہم اس درخت پر چڑھ

گئے۔ دیکھا کہ خر بوزے بوئے گئے ہیں، جن کو فلاخن سے پانی دیا جاتا ہے۔ اس درخت سے ہم نے بیگن توڑے اور قلب بنایا اور دنیا والوں کو دیا۔ اتنا کھایا کہ پھول گئے۔ سمجھے کہ ہم موٹے ہو گئے ہیں۔ گھر کے دروازے سے ہم نکل نہیں سکتے تھے اور نجاست میں پڑے رہے اور ہم آسانی کے ساتھ اس گھر کی کید سے باہر نکل آئے اور گھر کے دروازے پر سوئے اور سفر کے لئے روانہ ہو گئے۔ (9)

یہاں اس قصے کے سلسلے میں حسب ذیل نکات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

- 1- انتہائے کاروینوی اور حقیقت انسانی کے مسئلے کو متضاد اور باہم متصادم تلازموں کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔
- 2- غیر استدلالی علامتیت کا وہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو اساطیر، خواب اور شاعری میں مشترک ہے۔
- 3- یہ پیرایہ بیان مسائل کو موثر بنانے کے لئے ہے۔ مسلمان صوفیاء نے یہ طریقہ ہندوستانی اساطیر سے اخذ کیا تھا۔ اس کی مثالیں گیارہویں (وفات 1392ء) اور ایک ناکتہ کے معنوں میں بھی ملتی ہیں۔ زین تحریروں میں بھی اظہار کا یہ اسلوب عام رہا ہے۔ (10) اردو میں زین تحریروں کا ذکر پہلے آچکا ہے۔
- 4- اس قصے کی شرحیں مختلف زمانوں میں لکھی گئیں۔ ”مجموعہ یازدہ رسائل“ میں سات شرحیں موجود ہیں۔ اس حوالے کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ غیر استدلالی اور خود تردیدی اظہار کی معنویت کے لئے مدلل جواز کی جستجو ہو سکتی ہے۔
- 5- درس و تدریس اور تلقین کا بنیادی موضوع عقیدہ ہو یا فکر، ترسیل کے دو طرفہ اصول کا پابند ہوتا ہے۔
- 6- یہ طریقہ اس وقت رائج تھا جب سائنسی فکر کا چلن نہ سہی، تاہم لوگ دلیل اور منطق سے بیگانہ نہیں تھے۔
- 7- یہ کہنا کہ چونکہ اس قصے کا تعلق بنیادی طور پر ایسے معتقدات سے ہے جو از کار رفتہ ہو چکے اور سائنس ذہن کے لئے معنویت نہیں رکھتے اس لئے یہ لسانی پیرایہ بھی بے معنی ہے، غلط ہوگا۔ کیونکہ اولاً، لامحدودیت بجائے خود غیر سائنسی صیغہ اظہار میں ایک معنوی جواز رکھتی ہے۔

جدیدیت اور نئی شاعری

دوسرے، عقیدے میں یقین اور بے یقینی کے سوال سے الگ ہو کر اس قصے کو ایک تخلیقی صدفقت کا پیکر سمجھ کر بھی ہم اس سے لطف لے سکتے ہیں۔ یعنی وہ اصول اپنانا چاہئے جسے ادیت نے ذاتے کے سلسلے میں مناسب قرار دیا ہے۔ دینیات اور شعر میں دینیات کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔

تخلیقی تجربہ بن معنویت تک تاری کا ایک اور سبب شعر سے شاعر کی ذاتی یا اجتماعی زندگی کے خارجی مظاہر اور واقعات کا استخراج ہے۔ شاعری کو اگر شاعر کی سوانح عمری یا تہذیبی اور فکری تاریخ سمجھ کر پڑھا جائے تو شعری تجربے کی قائم بالذات حقیقت سے بالعموم قاری دور ہوتا جائے گا۔ معنی خیز شاعری معنی کا دائمی نقش ہوتی ہے جس کی تازگی گریز اس ساحتوں کے ساتھ ماند نہیں پڑتی۔ راشد کی نظم ”انقام“ یا ”اسے مری ہم رقص مجھ کو تمام لے“ کے مرکزی کردار کو بعض قارئین نے راشد کی کچی جذباتیت کا استعارہ سمجھ لیا تھا۔ ”مان کو اس کے تضادات کے ساتھ قبول نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے بہت سے مسمی، ذہنی اور عملی مشاغل و مظاہر ناقابل فہم دکھائی دیتے ہیں۔ پکاسو نے ایک بار اپنی ہی بنائی ہوئی ایک تصویر کو یہ کہہ کر بنانے سے انکار کر دیا تھا کہ ”میں اکثر جعلی (Fake) تصویریں بھی بناتا ہوں۔“ یونگ نے 1932ء میں پکاسو کا تجربہ کرتے ہوئے (Neue Zurcher Zeitung) میں بحوالہ ٹامس ”ف انڈیپنڈنٹ“ (دہلی 4 فروری 1973ء) یہ لکھا تھا کہ پکاسو کی تصویروں میں جذبات کے تضاد اور منتشر اجزا کیفیت پر مبنی وہ حسن ملتا ہے جسے بد نظمی یا ابتری کا حسن کہنا چاہئے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز رحمت اللہ علیہ کے شکار نامے میں بیک وقت تعمیر و تخریب یا اثبات اور نفی کے عمل کو جس طرح برتا گیا ہے وہ آپ اپنی تردید نہیں، بلکہ ایک پیچیدہ تجربے کا علامتی اظہار ہے۔ ڈیلن ٹامس نے ایک خط میں (اپنے دوست ہنری فری کا نام) اس نکتے کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ

میری بر نظم کو پیکروں کا ایک اجتماع درکار ہوتا ہے کیونکہ اس کا مرکز ہی پیکروں کا اجتماع ہے۔ میں ایک پیکر تعمیر کرتا ہوں (گو کہ تعمیر کا لفظ یہاں موزوں نہیں) بلکہ یہ کہنا بہتر ہو گا کہ شاید میں حسی سطح پر اپنے اندر ایک پیکر کی تعمیر کو قبول کرتا ہوں۔ پھر اپنی تنقیدی استعداد کی مدد سے پہلے پیکر کو ایک دوسرے پیکر کی تعمیر کی طرف متوجہ کرتا ہوں۔ حتیٰ کہ دوسرا پہلے کو رد کر دیتا ہے اور دونوں کی آویزش سے ایک تعمیر پیکر وجود پذیر ہوتا ہے۔ پھر ایک چوتھا تردیدی پیکر سامنے آتا ہے

اور یہ باہم متضادم ہو جاتے ہیں۔ ہر پیکر اپنے اندر اپنی ہی تخیل کی استعداد رکھتا ہے۔ اس طرح، میرا جدید لیاقتی طریقہ، جہاں تک میں سمجھتا ہوں احساس سے بنیادی ختم سے پیکروں کے بننے اور بگڑنے کا مسلسل عمل ہے، بیک وقت تعمیری بھی اور تخریبی بھی۔

اور اسی خط میں یہ جملے بھی شامل ہیں کہ

میری ہر نظم کی زندگی (یعنی تاثر) کا ارتکاز کسی بنیادی پیکر پر نہیں ہوتا۔ اس زندگی کو اپنے مرکز سے اٹکانا چاہئے۔ ایک پیکر کو بننا اور پھر اس سے میں ختم ہو جانا چاہئے اور میرے پیکروں کی ہر ترتیب کو تخلیق، تخلیق نو، تخریب اور تصدیقات کی ترتیب ہونا چاہئے۔ (۱۱)

یہاں اس اصول کی تقویم سے بحث نہیں بلکہ صرف یہ عرض کرنا ہے کہ یہ ایک طریقہ ہے شعر کی ہیئت یا تخلیقی اسلوب کو نثر کی مدلل قطعیت سے بچانے کا۔ پو (Poe) نے اس نکتے کو ان الفاظ میں واضح کیا تھا کہ ”قطعیت کا فقدان ہی سچی شاعرانہ موسیقی کا جزو ہے۔“ (۱۲) مشہور پیکروں کو خط مسط کرنے کے بجائے حواس کے اشارات اور خیالی پیکروں کا انولھا آمیزہ، شعر کو اس رمزیت سے ہمکنار کرتا ہے جو طواست اور تفصیل یا دلیل کے باعث ملکی نثر کے حدود سے باہر ہے۔ بصری ادراک میں ایک پیکر، اپنی مکمل صورت میں سامنے آتا ہے جب کہ اس کے بیان کے لئے منزل بہ منزل ایک ارتقائی طریقہ اپنانا پڑتا ہے۔ تخیل کے عمل میں نامانوس اشیا کا درمیانی فاصلہ معدوم ہو جاتا ہے اور تخلیقی فکر اپنی قوت متخلیہ سے ان کے درمیان نئے روابط دریافت کرتی ہے اور اس طرح انہیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ اس واقعے کی دلچسپ مثالیں امیر خسرو کے دو سخوں اور نسبتوں میں ملتی ہیں۔ کبیر، چرخ، کتا اور اھول واسے لہینے میں (جو محمد حسین آزاد کی ”آب حیات“ میں نقل ہے) ان سب کا باہمی ربط، بیٹھے

کبیر پکائی جتن سے چرخا دیا جلا
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا

یا یہ نسبتیں کہ ”بادشاہ اور مرغ میں کیا نسبت ہے۔ تاج“، اور ”گوٹے اور آفتاب میں کیا نسبت ہے۔ کرن“ اسی طرح اس دو سخے کا کہ: ”دوم کیوں نہ گایا۔ گوشت کیوں نہ کھایا جواب یک

جدیدیت اور نئی شاعری

نے "گاندھارا" ظاہر ہے کہ شاعری عمر سازی اور کہہ کرینوں یا نسبتوں کا لطیفہ نہیں لیکن ان کی مشاعرہ قدرا یہ ہی شے میں نے ابعادی تلاش یا مختلف اشیا میں نے رشتوں کی جستجو اور دریافت ہے۔ تحقیقی عمل میں روزی جانی ہو بھی اور برتی ہوئی حقیقتیں بھی نو دریافت ابعاد کی آمیزش سے ایک انوکھے پیر میں حاصل جاتی ہیں۔ یہی رویہ ایک تصور کو مختلف زمانوں یا مختلف ذہنوں میں الگ الگ معنویوں سے روشناس کرتا ہے۔ باہمی مماثلت سے باوجود ایک پیکر یا موضوع معنی خیز شاعری میں دو مختلف مقامات پر مختلف معانی بھی رکھتا ہے۔ اس کے درمیان حد فاصل محل استعمال کے اختلاف یا دو مفرد اور منفرد شخصیتوں کے باطنی رشتوں سے وجود میں آتی ہے۔ اس طرح کا کوئی تجربہ آج کا تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ تصور اب مسترد ہو چکا ہے کہ جو واقعہ ہوا نہیں وہ شعری تجربہ کیونکر بن سکتا ہے۔ محاتی سپریوں یا ماضی حالات کی روشنی میں بعض افکار اس لئے بھی ناقابل فہم ہوتے ہیں کہ ایک تو ان پر مبنی ہوا نہیں ہوتا، دوسرے ان کا رشتہ وقت کے ایک ایسے تصور سے ہوتا ہے جہاں ماضی اور حال اور مستقبل کی تذبذب قائم رہتی ہو جاتی ہے۔ شاعری میں نفس مضمون کو صرف عصری وقائع کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کا نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اظہار کے جن لہجوں، زاویوں اور پیکروں سے قاری کا ذہن ہم آہنگ ہے، ان سے مختلف ہے یا زاویہ یا پیکر میں وہی نفس مضمون اس کے لئے پہیلی بن جاتا ہے۔ شاعری میں مضمون کی دلیل کا تقاضہ شعریات کے بنیادی اصولوں کی نفی ہے، کیونکہ صرف مضمون پر سارا ارتکاز یہ موضوعاتی مماثلت سے ابھرنے والی غلط فہمیاں قاری کو شاعر سے بہت دور ہٹا دیتی ہیں۔ اگر یہ مشکل آپہنچے اس کے ہاتھ آتا بھی ہے تو ایک ایسا خیال جس کی حیثیت انسانی فکر کی عظیم الشان روایت اور محبوب کن ذخیرے میں ایک معمولی خرافہ ریزے سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ میراجی کی نظم 'جارتی' کا مضمون قصوریہ کے لئے ذہن سے نکال دیا جائے جب بھی اس نظم کے مسلسل حرکت پذیر آہنگ اور غلط فہمیاں سے بھاگتے ہوئے سادہ ور قلمین، اداس و شادماں خیالی پیکر، تجسیم کے عمل سے گزر کر انکسار کے سامنے آجاتے ہیں اور لمحہ بہ لمحہ بدلتے ہوئے منظر کا بحر بڑھتا جاتا ہے۔ عنوان میں یہ وہ دور ہے شعری تجربہ اور بھرق ادراک کا نچوڑ آگیا ہے اس لئے نظم کی رمزیت ایک واضح علامت میں بدل گئی ہے۔ عنوان سے قطع نظر، آوازوں کی حیرت انگیز ترتیب و تکرار سے سو پذیر تسلسل اور سفر کے لمحہ بہ لمحہ بڑھتے پھیلتے دائروں میں بے نام و نشان وجودی اکائیوں کے ظہور اور غیاب کا حزن یہ تاثر، ست روگر دور رس ہے۔ اس نظم میں مختلف مناظر اور ایک دوسرے سے الجھتی ہوئی

تصویریں مربوط ہو کر ایک کل کی تشکیل کرتی ہیں اور نظم منشاء وپنی اور فنی تجربوں کی بنیاد پر ایک منظم تصویر اور ایک مسلسل و متحرک عمل کو واضح کرتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھئے۔

ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا دیر سے دیکھتا ہوں۔ یونہی رات اس کی گزر جائے گی۔ میں کھڑا ہوں یہاں کس لئے۔ مجھ کو کیا کام ہے۔ یا آتا نہیں۔ یاد بھی ٹھنٹا ہوا اک دیا بن گئی۔ جس کی رکتی ہوئی ہر کرن ہے صداقت ہے۔ مگر۔ میرے کانوں نے کیسے اسے سن لیا۔ ایک آندھی چلی۔ چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے کانوں میں موجود ہے۔ سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی۔ پھیلتی پھیلتی۔ دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں۔ ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا۔ رات اس کی گزر جائے گی۔ ایک ہنگامہ برپا ہے دیکھیں جدھر۔ آ رہے ہیں نئی ٹوٹ چلتے ہوئے اور ٹھہرتے ہوئے اور رکتے ہوئے۔ پھر تے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے۔ آ رہے جا رہے ہیں ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر۔ جیت دل میں مرے دھین کی لہر سے ایک طوفان ہے۔ دیسے آنکھیں مری دیکھتی ہی چلی جا رہی ہیں کہ اک ٹھنٹا تے دیسے کی کرن۔ زندگی کو پھلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جا رہی ہے۔ مجھے دھیان آتا ہے اب تیری اک اُجالا بنی ہے۔ مگر اُس اُجالے سے رستی چلی جا رہی ہیں وہ اسرت کی بوندیں۔ جنہیں میں ہتھیلی پر اپنی سنبھالے رہا ہوں

اس نظم میں دُھندلی پر چھائیاں اور جیتے جاگتے چہرے، جیتی ہوئی فصلیں اور کانوں سے نمراتی ہوئی آوازوں کا پر شور سیلاب، یادیں اور سچائیاں، ایک لمبے میں کئی لمبے بہ یک وقت تلجا ہو گئے ہیں۔ آئینے کے ننھے ننھے ٹکڑے جو ایک دوسرے میں پیوست ہو کر الگ الگ تصویروں کو جوڑ کر ایک عمل تصویر بناتے ہیں، اس نظم میں بہ یک وقت اپنے انفرادی وجود کا احساس بھی دلاتے ہیں اور ان سب کی ترتیب سے صورت پذیر ہونے والے ایک نئے اور وسیع تر وجود کا بھی۔ یہاں شعور اور لاشعور ایک ساتھ مصروف عمل ہیں لیکن ان کا تصادم منظر کے تعمیری خطوط کو گڈ بند نہیں کرتا۔ اس نظم میں تجربے کا مفہوم، لفظوں کے علاوہ ان کے درمیانی وقفے میں بھی موجود ہے جن کی خاموشی کو آہنگ کا تسلسل آواز عطا کرتا ہے۔ مثال کے لئے ذہن میں کسی نغمے کا تصور لائیے جس کے الفاظ آہنگ کی رو پر بڑھتے پھیلتے اور سینے رہتے ہیں

جدید بیت اور نئی شاعری

لیں نہ بکھرتے ہیں نہ مسخ ہوتے ہیں۔ (13) اس نظم میں ہر تصویر اپنے بعد آنے والے پیکر میں گم ہو جاتی ہے۔ یہاں تسلسلہ یا شدت و ریخت کا کوئی تاثر نہیں ابھرتا۔ یہاں میراجی ہی کی اصطلاح میں ”دھیان کی موج“ آزاد ذہنی تلازموں کو داخلی تسلسل کے ایک دھاگے میں پرو کر نظم کو ایک وحدت کی شکل دیتی ہے۔ رسمی شاعری، اپنے ابداع کے لئے قاری سے ذہنی یا تخیلی قوت کے کسی استعمال کا مطالبہ نہیں کرتی۔ لیکن اس نظم کو سمجھنے کے لئے مختلف قوتوں یعنی سماعت، بصارت، احساس اور فکر، ان سب کا اجتماع ضروری ہے کیونکہ اس میں شعری تجربے کے انکشاف کے لئے محض مظہر کی حقیقت کا بیان یا اس سے وابستہ کسی خیال کو نظم نہیں کیا گیا ہے، بلکہ اس حقیقت کا مواد فراہم کرنے والے مظہر کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ یا یوں کہہ جائے کہ شاعر نے اپنی آنکھوں سے بھی سوچا ہے۔ اس نظم میں وہ منظر جو شاعر کے وجود سے باہر ہے اور وہ جو اس کے رد عمل کے طور پر شاعر کے ذہن اور احساس کی تختی پر ابھر رہا ہے، دونوں کی آمیزش سے ایک تیسرا منظر پیدا ہوا ہے جو نہ صرف خارجی صداقت ہے نہ محض داخلی تجربہ۔ رنگے نے کہا تھا کہ ”پرندے مجھ میں سے گزرتے ہیں اور وہ درخت جسے میں دیکھ رہا تھا میرے اندر اگ رہا ہے۔“ (14) اس نظم میں بھی بیرونی مظہر شاعر کے حواس سے گزر کر ایک انوکھا تجربہ بن گیا ہے، جو بہ یک وقت ذاتی بھی ہے اور غیر ذاتی بھی۔ بصری یا سماعتی ادراک کی ایسی مثالیں نئی شاعری میں خاصی عام ہیں۔

معنی کی کئی سطحوں کی طرح تفہیم کی بھی کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ شعر کے کسی نمونے کی تفہیم میں قاری معنی کی ایک ہی سطح پر ہمیشہ جما رہے۔ ذہنی ارتقاء، ماحول کی تبدیلی یا زندگی اور فن کی طرف رویے کی تبدیلی یا ذاتی تجربے کی کسی کیفیت کے باعث ایک ہی شعر، مختلف موقعوں پر لفظ و معنی کے مختلف سرر منکشف کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعری ہیئت بدستور قائم رہتی ہے۔ تبدیلی کا عمل قاری کی ذہنی فضا میں ہوتا رہتا ہے۔ ایک ایسا شخص جو کسی زبان کے مروجہ اسالیب بیان اور اس کی تہذیبی معنویت سے آگاہ نہیں، شعر سے قطع نظر، کاروباری ضرورتوں کی زبان میں بھی ایسے تجربوں سے دوچار ہو سکتا ہے جن میں اخبار کا ایک پیرایہ مختلف معانی رکھتا ہو یا ایک ہی جملے میں دو یا ہم متضاد لفظوں کے استعمال کے باعث اس کے نزدیک کوئی معنی نہ رکھتا ہو۔ مثلاً ”آپ آئیں گے نا“ میں ”نا“، ”ہاں“ کا مترادف ہے یا ”میں نے آپ کو دیکھا تھا آپ نظر نہیں آئے“ میں ”دیکھا تھا“ اور ”نظر نہیں آئے“ کے درمیان کوئی بصری یا واقعاتی تضاد نہیں۔ اسی طرح اس جملے میں کہ ”آپ کی ذہانت کا جواب نہیں“ ذہانت حماقت کی ہم معنی بھی ہو سکتی ہے یا اس جملے کا کہ ”بہت خوب! آپ یہ کام ضرور کر لیں گے“ مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ کام آپ کے بس کا نہیں۔ بول چال کی زبان میں ایسی مثالوں سے ہر شخص کا سابقہ پڑتا رہتا ہے۔

سورج کو چونچ میں لئے سرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی

(ندا فاضلی)

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

(محمد عیوی)

تو ”سورج کی چونچ میں مرغ“ یا ”کرسی کے آغوش وا کرنے“ کا جواز عام قاری کی سمجھ میں نہیں آتا۔ یہاں روایت کے تہذیبی رشتوں، رسمی مذاق کے تقاضوں اور مختلف زمانوں میں مختلف ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی سطح پر زندگی گزارنے والے انسانوں کے درمیانی فاصلوں اور امتیازات کو سمجھنا ضروری ہوگا۔ ہر عہد اپنے ذہنی رویے اور ہر رویہ اپنے اظہار کی ہیئتوں کا انتخاب اپنے میلان، ضرورتوں اور حسی تجربوں کے جبر کے تحت کرتا ہے۔ اس میں بھی ذاتی تجربے، مطالعے، تربیت، شعور اور فن کی طرف رویے یا حدود، مزید امتیازات کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ جو جس ملیانی نے اپنی شرح میں غالب کے اس شعر کو:

قطرۂ سے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا

خط جام سے سراسر رشتہ گوہر ہوا

اتنی تشریح کے بعد بھی مبہل قرار دیا ہے کہ ”اس شعر کو بھی الفاظ کا ظلم کہنا چاہئے۔ مفہوم یہ ہے کہ شراب کا قطرہ حسن ساقی سے حیرت زدہ ہو کر نفس پرور ہو گیا۔ یعنی گرفتاری اور دل بستگی کے عالم میں آ گیا اور بجائے ٹپکنے کے برابر بوندیں تھم کر مسلسل موتیوں کی طرح نظر آنے لگیں۔ پیالے کا خط ان موتیوں کے لئے ناگاہ بن گیا“ قطع نظر اس کے کہ اتنی تشریح کے بعد مبہمیت کا الزام آپ ہی رد ہو جاتا ہے، اس تشریح کا عیب یہ ہے کہ غالب کے جمالیاتی تجربے (اس کی قدر و قیمت جو بھی ہو) کا احاطہ نہیں ہو سکا۔ یوں غالب نے بھی اس مطلب کو ”دقیق مگر کوہ کندن و کاہ بر آوردن“ کے مصداق اور ”زیادہ لطف سے خالی“ کہا تھا۔ یہ غالب کا افسار، اعتماد اور ادبی بصیرت یا دیانتداری کا اظہار کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر قلم لیظ اور معتبر تنقیدی نظر بھی رکھتا ہو۔ ناسخ کا یہ شعر:

نوئی دریا کی کلائی زلف ابھی بام میں

مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

جدیدیت اور نئی شاعری

کم فہموں کے امتحان کے لئے تھا لیکن ناتخ ایچھے یا بر۔ بہر حال شاعر تھے اور لفظوں کی ایک مخصوص تنظیم سے بیان کو موزوں کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ چنانچہ ان کے نزدیک بے معنی ہو کر بھی یہ شعر چونکہ موزونیت کے ایک ذہنی عمل کا نتیجہ تھا، اس لئے غیر استدلالی ہونے کے باوجود بے معنی نہیں ہو سکا۔ یہ خواب یا خواب مماثل کسی لاشعوری یا نیم شعوری تجربے کا بیان بھی ہو سکتا ہے۔ کس بلا کا قہر تھا جس نے دریا (دیوی، عورت) کی کلائی توڑ دی اور طوفان کے جھونکے اس کی زلف (لہروں) کو چھال کر ہام (فلک) تک لے گئے۔ خوف اور حیرت کے اس عالم میں ہم (آدمی) مجسم آنکھ (ہدام) بن گئے تھے اور محمل (ہستر) ٹین کی ٹھنڈی بوسیدہ چادر (مورچہ کی رعایت سے) جیسا محسوس ہو رہا تھا۔ اس مثال کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ شاعر انتہائی معمولی اور ادنیٰ شعر کی تخلیق پر تو بے مثال قدرت کا مالک ہو سکتا ہے، لیکن بے معنی کا بے معنی اظہار، تخلیقی عمل کے حدود سے باہر ہے اور ذہنی فعلیت کی نفی کے مترادف۔

شاعری کی زبان اور قواعد یا لغت کی زبان کے فرق اور آہنگ میں معانی کے وجود کے مسئلے کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اسی مقالے میں جوش ملیح آبادی کے اس خیال کا ذکر بھی آچکا ہے کہ شاعر، کسی نظم یا شعر کے عین عین وہی معنی جو اس کے ذہن میں ہیں، اگر قاری کے ذہن تک پہنچانے میں ناکام ہوتا ہے تو عاجز البیان ہوگا۔ یعنی اگر شعر سے بیک وقت دو یا دو سے زیادہ مفہیم کا استخراج ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر زبان و بیان پر قادر نہیں۔ اس واقعے سے قطع نظر کہ یہ اصول مان لیا جائے تو شرح و تنقید کے نتائج میں امتیاز ختم یا بجائے خود شرح و تنقید کا عمل غیر ضروری ہو جائے گا، معنی کے تحریک اور لفظ سے اس تحریک کے رشتے کی وضاحت بھی یہاں نا مناسب نہ ہوگی۔ جوش کی ایک نظم (جھومتی برسات) کا اقتباس ہے:

اس رُت میں خرابات کی پوشاک ہے دھانی
اور جوش کے ساغر میں خرابات کی رانی
اس شیخ سے کہہ دے کہ ارے دشمن جانی
خاموش کہ اس وقت ہے موسم کی جوانی
رخشندہ بہر کوچہ و رقصندہ بہر کو
اے دولت پہلو
ہاں تان اڑا تان قمر پارہ و گل رو
اے دولت پہلو

اے رات پہلو

اے رات پہلو

اے آفت پہلو

نہ سے "اے رات پہلو" ہے "اے آفت پہلو" تک معنی کی توسیع نہیں ہوتی بلکہ
لفظوں کی تکرار سے ایک ہی تجربہ کا احساس ہوتا ہے اور خیال ایک ہی نقطے پر ٹھہرا ہوا دکھائی دیتا
ہے۔ اس سے شاعر کا مقصد یہ ہے

تیرم در رات میں چھتا

ساتھ ہے سپنوں سے چم ۵

نو شیوں ۵ نہوں سے میا

جھوس رہی ہوں جھول رہی ہوں نرم بہاؤ نرم اور تیز

نیون کی ندی رگ ہے رگ ہے جاے نیون کا رگ

رگ ہے تو رگ جاے

رگ ہے تو رگ جاے

رگ ہے تو رگ جاے

(میراجی: کیف حیات)

یہاں آخری حصے میں بیان کے ایک ہی نمونے کی مسلسل تکرار کے باوجود تجربے کی واضح توسیع
نظم آتی ہے اور دو متضاد بصری پیکر سامنے آ جاتا ہے جو جھولنے کی متواتر چینگوں سے عبارت ہے۔ اسی
طرح اقباس کی نظم "نغمہ الجملہ" (پیام مشرق) میں "می نگریم وی رویم" کی تکرار سے سفر کی حرکت اور اس
کے ارتقائی عمل کا آہنگ لفظوں میں شامل ہو گیا ہے۔ اس شعر

اے سارباں آہستہ راں کارام جانم می رود

واں دل کہ باخود داشتیم با ولستام می رود

میں سارباں کا غنہ قاری تک ایک معنی ہی کی ترسیل نہیں کرتا بلکہ اسے ایک منظر کی دعوت دید بھی دیتا ہے۔
اس غنہ سے ان "صحنوں" کی ایک مخصوص ساخت کا تعین ہوا ہے اور شعر کا مرکزی تصور اونٹ کی رفتار کے
آہنگ میں شامل ہو کر یکجا ہو گیا ہے۔ آہوتی کے آہ "کاوہ آہنگر ان" کے ایک گیت کا یہ ٹکڑا

در ہمہ دستی
در ہمہ کشور
از ہمہ دستی
ہست بالاتر
دست آہن گر
دست آہن گر

معنی کے پورے نقش کو اسی صورت میں ابھارتا ہے جب ادوار کے حقوڑے کی ضرب سے پیدا ہونے والے آہنگ سے کان آشنا ہوں۔ ان مثالوں میں معنی کی شراب شیشہ آہنگ سے باہر اپنی قوت اور اثر انگیزی سے محروم ہو جاتی ہے۔ شاعر عمل تخلیق میں حواس کے جن آلات و وسائل کو بروئے کار لایا ہے اس میں سے کسی کو بھی نظر انداز کرنے کا نتیجہ یا تو بے روح معنی کا استنباط ہوگا یا شعری تجربے کی ترسیل کے دھارے ایک معمولی تجربے کے بیان کی حدود سے باہر نہ جاسکیں گے۔ رچرڈس نے انسانی اظہار کی شکلوں کو سمجھنے کے لئے بالترتیب (1) مفہوم (2) تاثر (3) لہجہ اور (4) ارادہ، ان چار زاویوں کی نشاندہی کی ہے (16) یعنی ارادہ جو اظہار کا محرک ہے، اس کی جگہ آخری ہے۔ مفہوم، تاثر اور لہجہ کی منزلوں کو عبور کرنے کے بعد ارادے کی شکل عام ارادے سے مختلف ہو جاتی ہے اور قاری ہر نظریاتی عصبیت سے الگ ہو کر فن کے وسیلے سے فکر یا تاثر کی منزل تک پہنچتا ہے۔ اس طرح یہ سفر اسٹی سمت اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ پاؤنڈ کے کینوز پر اظہار خیال رتے ہوئے ایلٹ نے کہا تھا کہ اسے اس امر سے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ پاؤنڈ کے اس تخلیقی تجربے کی فکری اساس کیا ہے یا یہ کہ پاؤنڈ کیا کہہ کر رہا ہے، بلکہ اس کے لئے اہم حقیقت یہ تھی کہ پاؤنڈ ”کیونکر کہہ رہا ہے“۔ لیکن اس کے ساتھ ایلٹ نے یہ معنی خیز اشارہ بھی کیا تھا کہ ”کیونکر کہہ رہا ہے“ سے دلچسپی لینے کا مطالبہ یہ نہیں کہ وہ کچھ بھی نہیں کہہ رہا ہے کیونکہ ”کچھ نہ کہنے کے طریقے دلچسپ نہیں ہوتے۔“ اسی موقع پر تخلیقی عمل کی ”سی اور فکری پیچیدہ کاری کے سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایلٹ نے اسی ضمن میں یہ بھی کہا تھا کہ جب تک شاعر کے پاس کہنے کے لئے کچھ نہ ہو، الفاظ اس کے لئے کچھ بھی نہیں کر سکتے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ شاعر کیا کہنا چاہتا ہے یا شاعری میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ تخلیقی عمل کا سفر اپنے تمام ارتقائی مدارج میں مسلسل جاگتے رہنے کے عمل سے مختلف ہے۔ اس عمل میں پیکر سائے بن جاتے ہیں اور خیالی تصویریں گوشت پوست کے متحرک وجود میں ڈھل کر لبو کی حرارت اور سانسوں کے قرب کا احساس دلاتی ہیں۔ خیلی پیکر

جدیدیت اور نئی شاعری

رہنما و پرستے میں جو نسیم و جان رکھتے والی اشیا اور شاعر کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ ان خیالی پیکروں
 و مدامے نامعلوم، یا انسانی حسیں بھی پرانی جاسکتی ہیں۔ (سوسین لیٹر) اور شاعر جب چاہے ان
 میں پیدا ہو۔ انسانی حسیں، واقعات میں خلل ڈالے بغیر تو زبانی سکتا ہے۔ یعنی وہ عمل، جسے ڈیلن نامس
 نے "سہیلی" میں بیان کیا ہے اس کا طس یہ اتنی کی "جارتی" میں ملتا ہے۔ اس طرح تخلیقی عمل غیر
 حقیقی، یا وہ نمک رسائی و وسیلہ بھی بنتا ہے۔ البتہ یہ ٹھوڑا رکھنا ضروری ہوگا کہ غیر حقیقی دیا نہیں ان حقیقتوں
 کی۔ مثلاً ہوتی ہیں جو کسی لحاظ اور بھولے سے حسی تجربے کے بعد ذہن کی کسی نیم شعوری یا لاشعوری
 کچھ پر زندہ رہتی ہیں۔ اس مسئلے کی وضاحت کے لئے سوسین لیٹر کا یہ اقتباس دیکھئے:-

ممكن الامر انك چیزوں کا اثر و بالکل صاف اور واضح ہے۔ یعنی صرف
 وہی چیزیں علم میں آسکتی ہیں۔ اس دائرے سے باہر جو کچھ ہے وہ محض تاثرات،
 مہموزہ تاثرات، پیچیدہ احساسات اور داخلی تجربات ہیں جن کا اظہار ناممکن اور جن
 کی صحیح و بہت سے ہم نا آشنا اور جن کو دوسروں تک پہنچانے کی اہلیت سے محروم
 ہیں۔ وہ فلسفی جو ان چیزوں کو بھی، کچھ سکتا ہے اور ظاہر کر سکتا ہے، وہ فلسفی نہیں
 سمجھتی ہے۔ ناقابل بیان دنیا کے متعلق جو کچھ بھی کہا جائے گا وہ بے معنی اور
 برباد غلط فہمی سے زیادہ کچھ نہ ہوگا، کیونکہ ہمارا واحد ذریعہ اظہار یعنی زبان ان
 تجربات و بیان کرنے سے قاصر ہے جو استدلالی صورت میں پیش نہ کئے جاسکیں۔
 لیکن ذہانت بڑی عین اور ہوشیار شے ہے۔ اپنا راستہ خود بنا لیتی ہے۔ اگر ایک
 دروازہ بند کر دیا جائے تو وہ دوسرا دروازہ ڈھونڈ لیتی ہے۔ اگر ایک علامت اس
 نے نا کافی ہوتی ہے تو وہ دوسری علامت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے سامنے
 ذریعہ و وسائل کی کوئی کمی نہیں۔ میں منطق اور لسانیات کے ماہرین کا ساتھ
 دینے کے لئے تیار ہوں اور جہاں تک وہ جانا چاہیں میں جانے کے لئے تیار
 ہوں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ میں وہیں رک جاؤں جہاں وہ رک جائیں، کیونکہ
 میں نے انہیں میں استدلالی زبان کی منزل سے پرے بھی صحیح مفہوم کے ایسے
 امکانات موجود ہیں جنہیں اب تک دریافت نہیں کیا گیا۔ (17)

اس وضاحت کی روشنی میں تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو مفید نتائج برآمد ہوں

گے۔ استدلالی زبان کی حدوں سے پرے صحیح مفہوم کے امکانات کی جستجو اور دریافت شعری ظہار کا ناگزیر تقاضہ ہے کیونکہ شاعری اپنے پر بیچ اور غیر استدلالی سفر میں ایک منزل پر فلسفہ یا مجرد فکر سے رشتہ توڑ کر جزوی اور غیر اصطلاحی معنوں میں سرایت اور تصوف سے قریب آ جاتی ہے۔ یہاں شاعر کا سابقہ ان حقائق سے ہوتا ہے جو ممکن الادراک اشیا کے دائرے سے باہر ہوں۔ گم کردہ راہ کی نیستوں کا پر جوش لاوا منطق کی دیواروں کو گرا کر پراسرار سمتوں میں بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے، اس لئے بعض صورتوں میں شاعر جن پیکروں سے روشناس ہوتا ہے وہ اس کے اور قاری کے درمیان موجود پیکروں سے مختلف ہوتے ہیں، خواہ ان کا نام ایک ہی ہو۔ اسی لئے بلیک نے کہا تھا کہ مسیح کی جو تصویر دوسروں کے ذہن میں ہے وہ اس تصویر سے کیفیت مختلف ہے جو اسے دکھائی دیتی ہے۔ (18)

انیسویں صدی کے فرانس میں، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، علامت پسندی کا رجحان کئی اعتبارات سے متصوفانہ تھا۔ فن کے سائنسی تصور کے خلاف یہ رجحان ایک شدید رد عمل کا اظہار تھا۔ حقیقت پسندوں کو خسی اور اک کی حدوں سے آگے کسی برتر دنیا میں عقیدے کی جستجو نہیں تھی کیونکہ ان کے لئے صداقت آخری معیار تھی۔ علامت پسندوں کے احتجاج کی بنیاد ایک ایسی دنیا میں یقین تھا جو مادی دنیا کی منافقت آمیز اور سراب آسانیز تیرہ بخت روشنیوں کے مقابلے میں زیادہ تھی، حقیقی اور فطری تھی۔ ملارمے کے تجربات کا نچوڑ ادب کے ایک متصوفانہ تصور کی ایجاد ہے۔ ریں بومستوتوں کو بھی رنگوں کی شکل میں دیکھنے پر قادر تھا۔ فن رقص پر ہندوستان کی قدیم ترین کتاب بھرت کی نامیہ شاستر میں مختلف کیفیتوں اور جذبہاتی رد عمل کی صورتوں (رسوں) کے اظہار کے لئے اعضا کی حرکت پر مبنی ایک خاموشی کی زبان کا تصور پیش کیا گیا ہے جس کی مدد سے بیک وقت کئی کرداروں پر مشتمل ایک طول طویل داستان بیان کی جا سکتی ہے۔ مصوری کے تمام مکاتب میں رنگ صرف صورت گری کا وسیلہ نہیں، ایک گہرا، علامتی مفہوم بھی رکھتے تھے۔ ان تجربوں کا تعلق تخیل کی اس جہت سے ہے جسے وجدان کہا جاتا ہے۔ فرانسیسی علامت پسندوں میں سیاسی موضوعات یا کوری حقیقت نگاری کے نامطبوع ہونے کا سبب، جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، یہ تھا کہ وہ ان باتوں کو بازاری اور وجدان کے راستے کی دیوار سمجھتے تھے۔ نئی شاعری کا ایک اہم وصف یہ بھی ہے کہ وہ تخیل کے اس تجربے کے لئے کبھی کبھی شاعرانی فہم معمولی آزدیوں سے کام لیتا ہے کہ تدریجی تسلسل کا عمل مجروح ہو جاتا ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم ”بعد کی ازان“ میں ”کلموا کالاکلونا کا جل“ جو ڈھلکتے ہوئے آنسوؤں کے ساتھ رخساروں کی طرف بڑھتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک کڑے کی تصویر ابھارتا ہے۔ پھر طوفان اور کا جل (کڑے) کی رعایت سے شاعر کا ذہن طوفان نوح علی

جدیدیت اور نئی شاعری

سرد مئی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ روایت اس کے حواس پر قابض ہو جاتی ہے جس میں حضرت نوح علی السلام اپنے بیٹوں کو قاختے کا بنجرہ کھولنے کی ہدایت دیتے ہیں تاکہ قاختہ جا کر خشکی کا پتہ چلائے۔ فاختہ کی ناکائی کے بعد اس امید پر کوئے کو چھوڑا جاتا ہے کہ شاید وہی طوفان سے محفوظ خشک علاقوں کی خبر لے میں کامیاب ہو جائے۔ تخلیقی عمل کا یہ انداز ایسی آزادی سے عبارت ہے جس کا حصول شعور کے تدریجی ارتقاء کی پابندی میں ممکن نہیں۔ اس میں عمل کی کڑیاں بکھری ہوئی نظر آتی ہیں لیکن شاعر کا ادراک اپنی چھلانگوں سے انہیں سمیٹ لیتا ہے (19)

”تکس کو باغ میں جانے نہ دینا

کہ ناحق خون پروانوں کا ہو گا“

ۛ

”دعویٰ کروں گا حشر میں موتی پہ قتل کا

کیوں اس نے آب دی مرے قاتل کی تیغ کو“

یہ اشعار بھی بظاہر مبہم ہیں لیکن اس لئے سمجھ میں آ جاتے ہیں کہ ذہنی عمل کے تمام مدارج جو اختصار کے خیال سے حذف کر دیئے گئے ہیں اپنا منطقی جواز اور دلیل رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ شعراء برے ہیں کیونکہ ان میں معنی کی دریافت کے بعد بھی کوئی شعری تاثر نہیں پیدا ہوتا۔ سچی فنکارانہ صلاحیت اختصار یا دوران کار تلازمات کو بروئے کار لانے کے بعد بھی تجربے کو شعری تاثر سے جاری نہیں ہونے دیتی۔ لفظی حدود اور اعتقادات پر اس کے شاعرانہ اعتقادات اور برق خرامی غالب آ جاتی ہے یعنی وہ کیفیت جو خواب اور لاشعور کی سطح پر غیر متعلق یا ایک دوسرے سے بہت فاصلے پر نظر آنے والی حقیقتوں میں ایک ربط ڈھونڈ لیتی ہے۔ دادا ازم کے مبلغوں کی انتہا پسندی یا صرف اس سطح پر ارتکاز کے سبب مسئلہ بحث طلب ہو جاتا ہے ورنہ فی الحقیقت لاشعور کے وجود اور اس کی بے مثال قوتوں کی تائید دینی مفکروں (سینٹ ٹامس اکوئینس) علمائے نجوم و ریاضیات (مثلاً کپلر) اور تخلیقی فنکاروں سب نے کی ہے۔ فٹے، گوئے، بیٹکل، شیلنگ، ہرڈر، بھی نے اس کی فعلیت کا اعتراف کیا ہے۔ گوئے کا خیال تھا کہ انسان ہمیشہ شعوری حالت میں نہیں رہ سکتا اس لئے اسے لاشعور کے حوالے بھی خود کو کبھی کبھی کر دینا چاہیے۔ ورنہ شعور ہی سب سے بڑا اور بنیادی عمل ہے اور اتنا وسیع کہ شعور کی محدود دیواروں میں سمٹ نہیں سکتا۔ (20) 1945ء میں امریکہ کے مشہور ریاضی دانوں کو ایک سوالنامہ بھیجا گیا جس میں ان کے طریق

کار کے بارے میں سوالات کئے گئے تھے۔ آئن سٹائن کا جواب یہ تھا کہ گفتگو یا تحریر کی زبان اس کی فکر کے تعمیری اور ارتقائی عمل میں کوئی اہم حصہ نہیں لیتی۔ خیال کے تعمیری اجزاء اُسے کچھ مخصوص نشانات اور واضح پیکروں کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جنہیں مرضی کے مطابق جوڑا اور دوبارہ خلق کیا جاسکتا ہے (21) تجربے و تصور کی یہ شکلیں، جیسا کہ ان کی نوعیت سے ظاہر ہے، شعور کے مادی تجربوں سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ ان کی اساس ذہنی عوامل اور ارتسامات ہیں لیکن احساس کی شدت اور ذہنی ارتکاز انہیں منطقی تسلسل اور استدلال کی حدوں سے آگے نکال لے جاتا ہے۔ مشہود تجربے تجربہ کے عمل سے گزر کر کس طرح لاشعور کا حصہ بنتے ہیں، اس کی وضاحت مشہور سرریلیٹ تصور ذاتی نے اپنی تصویر Persistence of Memory میں غیر معمولی فنی مہارت کے ساتھ کی ہے۔ اس میں حواس کی گرمی سے پگھل کر زمان و مکاں کی دنیا تحت شعور کی سطح میں ڈوبتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ وقت کا وہ تصور جو یادوں کی صورت میں حافظے کی غیر محسوس سطح پر مرتسم ہو جاتا ہے، زیریں سمتوں میں گھڑیوں کے پھسلتے اور بہتے ہوئے ڈھانچوں سے واضح کیا گیا ہے۔ ان مباحث کا خلاصہ یہ ہے کہ وجدان اور لاشعور کی بنیادیں بھی شعوری ہوتی ہیں لیکن جس طرح نیم بیداری یا خواب میں انسان مادی زندگی کے صدمہ مظاہر سے بے نیاز ہو کر چند تصویروں پر ساری توجہ مرکوز کر دیتا ہے، اسی طرح شعری عمل میں فکر کی وہ کڑیاں جو بشری منطق کا ناگزیر جزو نظر آتی ہیں، حسی قوتوں کے ارتکاز، وسعت اور ایمانیت کے باعث غیر ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ تفصیلات سے عاری ہونے کی وجہ سے شعری منطق استدلال کے ایک مختلف تصور کی تعمین کا تقاضہ کرتی ہے۔ بیک وقت کئی معانی کی ترسیل کا سبب یا ان سب کے ابہام کا سبب بھی یہی ایجاز ہے۔ مثلاً و وضاحت کے لئے ایک نظم اور اس کے تجزیے کے چند زاویے دیکھئے۔ (22)

رات کی گہری تاریکی میں
دروازے کی جھپکتی آنکھیں
خاموشی کو دیکھ رہی ہیں
آنکھوں میں اک کالا کبوتر
بیخارستہ دیکھ رہا ہے
آنے والے ایسے پل کا جب سورج کا دکھتا سینہ
بالکل ٹھنڈا ہو جائے گا
دروازے کی اوٹ سے نکلا

ایک سفید لپکتا سایہ

ایک ہی پل آنکھوں نے دیکھا اور نظروں سے دور ہوا

آنگن کی آواز کا جادو

اپنی کہانی بھول چکا ہے

کالا کبوتر دیکھ رہا ہے

(شاد امرتسری: اپنا مکان)

اس نظم کا تجزیہ چار مختلف افراد نے کیا ہے۔ ان کے نتائج حسب ذیل ہیں:

☆ 'الف': (1) یہ ایک جنسیاتی نظم ہے۔ تشنہ جنسی جذبے کی آسودگی کا نازک لمحہ اس نظم کا محور

ہے۔ (2) اس نظم میں مکان کی علامت 'بدن' کے لئے ہے۔ 'آنگن' ذہن انسانی۔ دروازے:

حوس خمد۔ کالا کبوتر جنسی جبلت۔ سورج جنسی جذبہ۔ 'سایہ' جنسی تعلقی اور آواز کا جادو:

اختلاط کے موقع پر بال کشا ہونے والے جنسی آہنگ کے لئے ہے۔ (3) 'الف' یہ اعتراض

بھی کرتا ہے کہ جنسی جذبے کے لئے سورج کی علامت اور وقوع کے لئے ہنگام شب یعنی رات

میں سورج کا تصور مضحکہ خیز ہے۔

☆ بے کے نتائج یہ ہیں: (1) عنوان کا "اپنا" اس بات کا متقاضی ہے کہ شاعر خالصہ، شخصی تاثر

کا اظہار کرے، لیکن پہلے بند کا آخری شعر اس تاثر کی نفی کرتا ہے، کیونکہ شاعر فوراً ذات سے

آفاقیت پر آ جاتا ہے (2) فکر کا پھیلاؤ تدریجی نہیں (3) آخری بند میں "آنگن کی آواز کا

جادو اپنی کہانی بھول چکا ہے۔" آخر جادو اپنی کہانی کیونکر بھول سکتا ہے۔ جادو گر تو شاید بھول

جائے (4) اس نظم میں جزئیات اور مشاہدات کی منصوبہ بندی مفقود ہے۔

☆ 'جیم' کے نتائج یہ ہیں: (1) شاعر کی ازدواجی زندگی مسرت سے تھی ہے، کیونکہ اس کی رفیق

حیات اس کے آئندہ سے بہت پست ہے۔ (2) لفظ 'کالا' پسندیدگی کی علامت ہے۔

(3) سفید سایہ شاعر کی بیوی کی سہیلی ہے جسے اچانک وہ دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے لیکن وہ

سایہ شاعر کو دیکھ کر پل بھر میں غائب ہو جاتا ہے اور گھر کی فضا سونی ہو جاتی ہے۔

☆ 'دال' کے نتائج یہ ہیں: (1) کالا کبوتر شاعر کی علامت ہے۔ اس طرح یہ نظم شاعر کے ذاتی

تجربے کی داستان ہے (2) مکان وہ درودیوار جو شاعر کی انفعالیات اور ناکام آرزوؤں نے

اس کے گرد کھڑے کر دیئے ہیں۔ (3) کالا کبوتر یعنی شاعر اس وقت کا منتظر ہے جب سورج

جدیدیت و رنی شاعری

سرو ہو جائے گا اور روشنی ہمیشہ کے لئے معدوم ہو جائے گی، یعنی دنیا ختم ہو جائے گی۔

(4) سفید لپکتا سایہ سراب امید ہے جو تاریک سایوں کے ساتھ باہم ہیں۔ اس نظر آتا ہے اور

کم ہو جاتا ہے (5) یہ نظم ایک "تنزل پسند کرب از" اور اس کے "تغی ر" ہے، "ظہر" و "پیش ر" کی

ہے۔ (6) نظم میں جذبے اور شعور کی کارفرمائی نہیں بلکہ شاعر کی خالی خالی شخصیت و رسی کی

یتار و ہنیت کے واہموں اور وسوسوں کا ہاتھ ہے۔

☆

خود شاعر نے اس نظم کی تشریح یوں کی ہے (1) یہ "کان کسی بھی انسان کا مکان ہوتا ہے

(2) آنگن آسائش کی علامت ہے (3) نبوت اپنی اذان کی وجہ سے قتل و فرست و

علامت ہے، مگر یہاں کائنات نبوت کے مراد انسان کی قتل و قتل ہے، یہ وہاں پہنچنے سے

باعث انسان کو تباہی کی طرف لے جا رہی ہے (4) سایہ انسان کی قتل و قتل کا منظر ہے۔

آنگن کی آواز کا جادو وجدان اور آتما کی آواز کا جادو ہے۔

یہاں اس سوال سے بحث نہیں کی نظم اچھی ہے یا نہ یہ اس کی فنی اور جمالیاتی قدر و قیمت یا

ہے۔ نہ ہی یہ ضروری ہے کہ الف، ب، جیم، اور وال میں کسی ایک سے اتفاق لیا جائے۔ مقصد صرف یہ

ہے کہ ان نقائص کی نشاندہی کی جائے جن سے الف، ب، جیم، اور وال کے جویوں میں شمر کی تخلیق و

تفہیم کے بنیادی اصولوں کی نفی ہوتی ہے۔

1۔ 'لف' کا یہ اعتراض کہ رات میں سورن کا تصور مضحکہ نواز ہے بنیاد ہے یونانہ شمری

اظہار لفظی اعتقاد سے پرے ایک شاعرانہ (تخلیقی) اعتقاد بھی رہتا ہے۔ مثال کے طور پر صفحہ 15

مصرعے: "کہاں ہے آج تو اے آفتاب نیم شمس" میں آفتاب سامت نیم شب سے ساتھ ہے کھل نہیں

ہے۔ (2) بے عنوان میں لفظ اپنا کو شاعری کی شخصیت زندگی سے وابستہ رہتا ہے جبکہ شمری اظہار میں 'میں'

کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ حالی کی مناجات یوں واحد متکلم سے نیٹے میں یہ وہ جذبہ بات کی قربانی ہے جب

خود شاعر کی سرگزشت نہیں بن جاتی۔ ایلٹ نے The Wasteland میں "مذہر مل" سے یہ

تخلیقی تجربے کو بھی اس مہارت سے برتا ہے کہ وہ ایک چار انفرادی شمری تجربے بن گیا (3) ہے

زردیک جادو کا کہانی بھولنا قواعد کی زبان نہیں کیونکہ بھولنے کا عمل آریہ بھی تو وصف کا وہ دہرہ دہرہ ہے۔

قواعد اور اظہار کے مروجہ اسالیب کا اطلاق شعر کی زبان پر نہیں ہوتا۔ نہ ہی نظم کی مضامین وحدت سے پیش

نظر اس میں خیال کا ارتقائی سفر کسی ایک ہی سمت میں ہونا لازمی ہے۔ مشاہدات کی منصوبہ بندی کے

لقداس کا شہو بھی ختم نہیں۔ یہ تقاضہ تفصیل چاہتا ہے اور شاعری میں تفصیلات کا بیان ضروری نہیں۔ (5) میر نے بھی اسے اتنی داستان سمجھنے کی غلطی کی ہے (6) 'دال' کے اعتراضات ایک مخصوص نظریاتی و فلسفی اور اس کے وہی تعسبات و تحفظات پر مبنی ہیں۔ وہ شعر کا ایک افادی تصور رکھتا ہے اور اسی میزان پر اس تجربے کی تقویم کرتا ہے۔ تجربے کے سفر کی یہ سمت اسے فروعات اور غیر ضروری مسائل میں الجھا دیتی ہے۔ وہ اس نظر سے کردار کو تنزل پسند اور بیمار ذہنیت، وسوسوں اور واہموں کا شکار سمجھتا ہے اور اس کے زاویہ نظر کو منفی قرار دیتا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین میں زاویہ، نظر کے مطالعے کی اہمیت مشکوک ہے، تجربے نگار کی سب سے بڑی غلطی یہ ہے کہ وہ اسے شاعر کی داستان بھی سمجھتا ہے۔ ایک بیمار اور خلیفہ چہرے کی تصویر جو کراہت کا رد عمل پیدا کرنے میں کامیاب ہونے کا خوبصورت نمونہ کہی جائے گی۔ پھر یہ تصویر الفاظ میں عیاں ہو کر شاعر کی بیمار اور "تنزل پسند" کردار کی تصویر کیونکر بن سکتی ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ تفہیم و تجربے کا عمل عموماً انہی مظاہر کا پابند ہوتا ہے جو شعور کے دائرہ کار (Focus) کے اندر ہوتے ہیں۔ اگر شاعر کے اظہار اور قاری کی تفہیم کے سانچوں میں مکمل ہم آہنگی ہو تو شاعری ایک معمولی اور مشینی عمل بن جائے گی۔ تخلیقی انفرادیت قوت ایجاب کی طالب ہوتی ہے جس کے سے ضروری ہے کہ مناسب وقت پر غیر ضروری حقائق کو ذہن کے حصار اور حافظے کے حدود سے باہر نکال دیا جائے۔ نئے شعری تفہیم کا عمل بیش تر صورتوں میں وجدان سے عاری ہوتا ہے اور اس کا تعین ہوشمندی کی حالتوں سے وابستہ عوامل کرتے ہیں۔ "وسٹر" نے عادت اور انفرادی (Original) تخلیقی استعداد کے باہمی اختلاف و امتیاز کے پہلوؤں پر مفصل بحث کی ہے۔ بحث کے چند اہم نکات یہ ہیں کہ عادت ہمیشہ محدود دائروں میں تلازمات کی جستجو کرتی ہے۔ انفرادیت (Originality) کسی دائرے کی پابند نہیں۔ عادت کا سفر شعوری ہوتا ہے۔ انفرادیت نیم شعوری طریق کار (Sub-conscious Method) کے ذریعے اپنے سفر کی حدیں وسیع کر لیتی ہے۔ عادت ذہن کے حرکی توازن کو برقرار رکھتی ہے یعنی اس کی حرکیات کا مکمل بتدریج ارتقائی ہوتا ہے۔ انفرادیت نو دریافت قوتوں کی مدد سے اس توازن پر غالب آنے کی استعداد رکھتی ہے۔ عادت راسخ اور بے لوج ہوتی ہے۔ انفرادیت کی مثال گیلی مٹی کی ہوتی ہے جسے تخلیق کا عمل کسی بھی شکل میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے۔ عادت کی اساس تکراریت ہے۔ انفرادیت جدت اور انوکھے پن کی بساط پر قدم جماتی ہے۔ عادت قدامت پسند ہوتی ہے اور مسلمہ معیاروں کی گرفت سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہوتی یا اس کا حوصلہ نہیں رکھتی۔ انفرادیت کا عمل تحریر ہی تعمیری یعنی تسلیم شدہ معیاروں کی سطح سے عداوت کے لیے سے یا انہی کی بنیاد پر معیاروں کی تعمیر کا ہوتا ہے۔ (23)

جدیدیت اور نئی شاعری

لیکن تخلیقی انفرادیت، قوت ایجاد اور شعری عمل کی غیر معمولی آزادیوں سے یہ مفہوم اخذ کرنا غلط ہوگا کہ شاعر کی انفرادیت اور قوت ایجاد کے سامنے کوئی حد نہیں ہوتی۔ شعری تجربہ یا تاثر وجدان کی سطح پر شاعر کو کتنی ہی مبہم، بے نام اور دھندلی کیفیتوں سے دو چار کیوں نہ کرے اور حواس کی منطق سے وہ خواہ کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو، اس کے فنی اظہار کا عمل ہمیشہ شعوری، متوازن اور چھٹا ہوا ہوگا۔ شعر کی آمد اور آورد کا تصور جس طرح رائج ہے، شاید صحیح نہیں۔ آمد سے مراد صرف یہ ہونی چاہئے کہ شاعر کے حواس اور ادراک کی قوتیں ایسے تجربوں اور رنگوں تک رسائی پر قادر ہیں جو غیر معمولی تخلیقی دھڑ اور حسی ارتکاز کے باعث میانہ (Normal) عادات رکھنے والے انسانوں کے بس سے باہر ہیں۔ آمد شعری تجربے یا تاثر یا کیفیت کی ہوتی ہے لیکن شعر ایک لسانی صداقت ہے جس کے حصول کی خاطر آمد کو بہر نوع ”آوردن“ کے مرحلے سے گزرنا پڑے گا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ شاعری کا فرق یہی ہے کہ معمولی بصیرت اور ادراک رکھنے والا شاعر اپنے شخصی یا مستعار تجربوں اور خیالات کو فطری اور ناگزیر زبان عطا کرنے کا ہنر نہیں رکھتا جب کہ غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور شاعر اپنے تجربوں کی بنیاد پر الفاظ و اصوات کی ایسی ہیئت وضع کرنے پر قادر ہوتا ہے جو اس کے تجربے کا لبس ہی نہیں بلکہ تجربے میں جذب ہو کر خود تجربہ بن جاتی ہے۔ اس عمل میں جن انوکھی کیفیتوں کو لسانی پیکر نہیں ملتا یا زبان کے اختصار اور تنگ دامانی کے سبب جو کیفیتیں ان کہی رہ جاتی ہیں، انہیں غیر معمولی شاعری آہنگ کے ارتسامات سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔ لسانی صداقت فن شعر کا جبر ہے۔ اس سے روگردانی کر کے اشعار کی کسی ایسی زبان کو ذریعہ، اظہار بنانا جو شاعری کی زبان کے زمرے ہی میں نہیں آتی، فن کی نفی ہے۔ مصوری میں نامصوری (Painterliness) کی طرح فن شعر میں فن کی نفی سے کسی نئے تصور کی تشکیل آورد کی شعری روایت کا جزو نہیں بن سکی ہے۔ تاہم نئی شاعری میں ایسے تجربے ضرور ہوئے ہیں جن میں لسانی ہیئت کی شرط کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ مثلاً عبدالجید بھٹی کی نظم ’برہن‘ دیکھئے:

چمن چمن چمن

چمن

چمن چمن چمن چمن چمن چمن

چمن چمن

چمن

چمن ... چمن چمن چمن

(ادب لطیف، جون 1948ء)

اس نظم میں صرف چھن چھن کی تکرار جو بقول شاعر 'برہن' کی پازیب اور گھر کے باہری دروازے کی زنجیر کے ارتعاش سے ابھرتی ہے، نظم کی ہیئت کا تعین کرتی ہے۔ بیسویں صدی میں مغرب کی سب سے معروف رقاصہ ایزاڈورا ڈالکن (اپنی خودنوشت My Life کے مطابق) قدیم یونانی مجسموں کے عضوی تناسب سے ابھرنے والے بھری تاثر، سمندری لہروں کے آہنگ اور رفتار، یا ہوا کے جھونکوں کی زد میں ڈایوں اور چوں کی پکپکاہٹ سے فنی اظہار کے نئے زاویے اخذ کرتی تھی۔ اس کا کمال یہ تھا کہ اعضا کی حرکت، اشارات اور ان کے بھری اظہار سے اس نے رقص کی خاموش زبان کو بھی ایسے معانی عطا کئے جو مغربی فن رقص کے لئے نئے اور تازہ کار تھے۔ لیکن یہ زبان شاعری کی زبان کیوں کر بن سکتی ہے۔ امیر خسرو نے ایک مہمان کی نشست کی طوالت سے اکتا کر اسے رخصت کرنے کے لئے آدمی رات کی نوبت کے صوتی تاثر کو "نان کہ خوردی خانہ برد" یا روئی دھننے کے آہنگ کو "در پئے جاناں جاں ہم رفت" کی لفظی تنظیم سے مستبک کر دیا تھا۔ (24) لیکن یہ لطائف عبدالجید بھٹی کے تجربے کا جواز نہیں بن سکتے۔ اس تجربے کی شعری منطق کی تائید میں اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ نظم کا عنوان 'برہن' چھن چھن کی آواز کو ایک معنی عطا کرنے اور تاثر کی ایک سمت دینے میں معاون ہو سکتا ہے۔ لیکن کوئی بھی تجربہ اپنی توسیع یا روایت سے اپنے رشتے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا، یہ رشتہ اگر بغاوت یا انقطاع کا ہے اور اس تجربے کی بنیاد اجتہاد ہے تو اس کا جواز بھی اس روایت کی خامیوں میں دریافت ہونا چاہئے۔ لسانی صداقت اہل ہے۔ لیکن اس کا تصور اضافی ہے، چنانچہ شعر کی زبان میں تبدیلی اور توڑ پھوڑ ہمیشہ ہوتی رہتی ہے۔ اقبال تک، جن کی زبان اور لہجے پر کلاسیکی روایت کے اثرات بہت گہرے ہیں، اس خیال کے حامی تھے کہ "زبان ایک بت نہیں جس کی پرستش کی جائے، بلکہ اظہار مطالب کا ایک انسانی ذریعہ ہے" اور یہ کہ "زبان زندہ انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔" (25) اعلیٰ تخلیقی استعداد ان تبدیلیوں کی بنیاد پر اظہار کے نئے امکانات سے متعارف ہوتی ہے۔ موسیقی میں آہنگ کا زیر و بم اور رفتار کا تاثر حسی کیفیتوں کا انکشاف کرتا ہے مگر شاعری صرف موسیقی نہیں، بلکہ موسیقی، تخیلی یا حسی تجربے اور لسانی اظہار کے اتصال کا حاصل ہے۔

ان حقائق کے علاوہ شعری اظہار کی اس ہیئت کے حدود کو بھی سمجھنا ضروری ہے جو اظہاریت کے رجحان کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ شاعری "انا پرستی" کی ایک منزل پر خود مکلفی اور آپ اپنا صلہ بھی ہو سکتی ہے۔ "گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی" سے غالب کا مدعا یہی تھا کہ ان کا تجربہ ان کا تجربہ ہے اور کسی دوسرے کو اس پر کوئی حکم لگانے کا کوئی حق نہیں۔ لیکن اس رویے نے انہیں اتنا خود مگر بھی نہیں بنایا

جدیدیت اور نئی شاعری

کہ ان کی باتیں صرف ان کے لئے قابل فہم و جا میں شاعری میں ذاتی ماحول اور انتظام کی صورت گری اور ذاتی معانی کا استخراج اور اس طرح ہوتا ہے۔ تجربہ ایک ذاتی امکان کی جہاں ہمایوں میں گم ہو جائے تو شاعری مجذوب کی بڑ بن جائے گی۔ اظہاریت، مشہوریت، ہمایوں کی باتوں پیش کرنے کے بجائے انہیں اس صورت میں پیش کرتی ہے جو ان کے لئے شاعر کے ذہن میں آجاتی ہے لیکن مشہود کی شرط ناگزیر ہے۔ اسی لئے دوسرا تجربہ فنی فن کی اس بات ہے کہ اپنے آپ کو اپنی تہذیب اور اظہار کی سی بھی شکل کو تجربہ نہیں تسلیم کرتا کیونکہ تجربہ کا اثبات اس لئے ہوتا ہے کہ وہ گم نہ ہو اور تجربہ ہی ہوتا ہے۔ (26)

تجربے کا ہر عمل اپنے انکشاف کے لئے کسی نہ کسی حد تک پابند ہوتا ہے۔ قاری کے لئے بنیادی مطالبہ ذاتی ادراک کے تجربے میں اثبات ہوتا ہے لیکن شاعر کے لئے یہ ہوتا ہے کہ آہنگ یا تاثر کا جادو قاری کے حواس کو فتح کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ جذبہ کی باتیں ہمیشہ بھی وسطی سے نکلتی ہیں اس کے اظہار میں چہرے کے بدلتے ہوئے رنگ دیکھ لیتے ہیں یا "جذباتی" ہوتی ہیں یا "تجربہ رقص"۔ اس کا ابلاغ ہی صورت میں ممکن ہے جب قاری یہ ظاہر ہے کہ قاری اظہار کے لئے ہوتا ہے اور پابند جو محرک جذبہ تک لے جاتی ہو۔ "عاشق" "مضوی" کی نظم "وہاں ہوں بدلتی" اظہاریت کے اس عمل کا نتیجہ ہے۔ (27) اس نظم میں جو زبان صاف ہوتی ہے وہ ذاتی امکان کی شایات کے مد جس شاعری کی زبان کے لئے قطعی اجنبی ہے۔ آہنگ کی ایک اور میں غلوں پر "وہاں" یا "تجربہ" کا تاثر جہاں کے قدیم مذہبی صحائف سے مماثل ہے۔ نظم کا صنف آخری مصرعہ "شعری" کی بات کی حدوں میں ہے۔ لیکن یہ فیصلہ ابھی قبل از وقت ہو گا کہ اس نوع کی نظم کی حیثیت زبان کی طرح ممکن ہے کہ وہی زبان بنیاد پر شعری اظہار کے کسی امکان کا سراغ بھی مل سکے گا۔ یا یہ کہ اسے اس طرح ہوں میں نثری رائمز (Rhymes) کا پر اسرار اور لذت آمیز آہنگ اور انوشے ہیں کے مجموعہ سمیت ڈھونڈ نکالے اور اس دریافت کے سہارے شعری عمل کی نئی دریافت منہاں تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے۔

کبھی کبھی شعری حقیق اور تفسیر کا رشتہ صنف قاری اور شاعر ہی کا نہیں رہ جاتا۔ تیسرا نقطہ وقت بن جاتا ہے اور اس طرح ایک ایسے مشاغل کی قیاس ہوتی ہے جس میں شاعر اور قاری دونوں پر محیط رہانے کا عمل اظہار و ابلاغ کے مسئلے میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پرانی شاعری کے بعض نمونے اپنی معنی خیزی سے باوجود موجودہ عہد کے کسی قاری کے نزدیک محض اس وجہ سے بھی مہمل ہو سکتے ہیں کہ وہ ان تہذیبی علامتوں اور فکری دھاروں کا علم نہیں رکھتے جو ان کی تشکیل میں ذخیل رہتے ہیں۔ اسی طرح نئی شاعری کو سمجھنے کے

جدیدیت اور نئی شاعری

نئے موجودہ زندگی کے تضادات، پیچیدگیوں اور متعلقات کا علم بھی ضروری ہے۔ جب پرانی شاعری کو سمجھنے کے لئے ہمیں اس زمانے کی فکری روایات، تہذیبی رموز اور مروجہ علمی اصطلاحات کو جاننا ضروری تھا تو آج کی شاعری بھی نئے مسائل کے ادراک، اظہار کے نئے سانچوں، نئی ترکیبوں اور تلمیحوں سے باخبر ہی اور نئی معنومات سے واقفیت کی شرط قاری پر عائد کر سکتی ہے۔ معنی کی نئی سطحوں تک پہنچنے کے لئے علم و راستہ ادبی ایک ناگزیر حد تک رسائی پہلے بھی ضروری تھی اور آج بھی ہے۔ یہ اعتراض بھی کہ موجودہ عہد کی شاعری اپنی روایت سے الگ ہو کر محض مغربی روایات کا اثر قبول کرنے کے باعث ناقابل فہم ہو گئی ہے، اس لئے مناسب نہیں کہ اردو شاعری کی روایت کا آغاز ہی غیر ملکی تہذیبوں کی بنیاد پر ہوا تھا۔ ہماری تہذیب اور اپنی زندگی میں مغرب کا مل دخل بیسویں صدی کے خود سر نو جوانوں کی بے راہ روی کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک تاریخی حقیقت اور تہذیبی جبر کا مظہر ہے۔ حالی نے اسی جبر کے اعتراف میں مقدمہ تیار کیا۔ تہذیبی سانچوں اور انتہا ہت کا اثر ذہن اور فکر کے وسیلے سے زندگی کے تمام شعبوں پر پڑتا ہے، چنانچہ معنی اور بیان بھی اس اثر سے متاثر نہیں۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں

جس طرح قومیں بڑھیں، چڑھیں، ڈھلیں اور فنا ہو گئیں اور ہوں گی
اسی طرح زبانوں کا عالم ہے کہ اپنے الفاظ کے ساتھ ساتھ آباد ہے۔ وہ اور اس
کے الفاظ پیدا ہوتے ہیں، ملک سے ملک سفر کرتے ہیں، حروف و حرکات اور
معانی کے تغیر سے وضع بدلتے ہیں، بڑھتے ہیں، چڑھتے ہیں، ڈھلتے ہیں اور مر
بھی جاتے ہیں۔ (28)

معنی کے ایسے پیکر جن کا رشتہ کسی دور کی تہذیب سے گہرا ہو اور جس کے بغیر ان کی انفرادیت ختم ہو جائے، بدلی ہوئی تہذیبی زندگی میں زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتے۔ موجودہ عہد کی شاعری کا غالب رجحان کسی بھی نہ جہ بند طبعی یا مابعد طبعی نظام سے بے تعلقی کا ہے۔ اسی لئے آج کی شاعری کم و بیش دنیا کی تمام زبانوں میں جنوں کی ایک زیریں لہر سے وابستہ ہے جو خود کی بے حصولی کا رد عمل ہے۔ اس طرز فکر کا اظہار شاعری کی زبان میں تبدیلیوں، پیکروں کی شکست و ریخت اور آہنگ کے انوکھے تجربوں سے بھی ہوتا ہے اور اس کی دلیل، جیسا کہ گذشتہ باب میں عرض کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ ”نئے اور عظیم“ (معنی خیز) موضوعات پیدا ہوں گے تو نئی بنائی زبان کے ڈھانچے کو سخت صدموں سے گزرنا پڑے گا۔ یہ رویہ جسے فتنہ حساب رسائی تشکیل سے تعبیر کرتے ہیں، فکری معروضوں کو زبان میں اس طرح حل کرنے سے عبارت ہے کہ لفظ ہیئت حاصل کر لیں۔ یعنی لفظ شے کی علامت محض نہ رہ جائے بلکہ ”ٹھوس جسمیت“

جدیدیت اور نئی شاعری

سے ہمکنار ہو جائے۔ منطقی اثبات پسندوں کے یہاں بھی اس بیان کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اس طرح لفظ بیان کا جزو ہو کر بھی ایک منفرد کلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ افکار جانب نے اس نئے وضاحت منٹو کی کہانی 'پہنڈے' اور فیض کی نظم 'آہستہ' (ایک منظر) کے حوالے سے یوں ہی بے کر فیض کی نظم میں لفظ "آہستہ" اور منٹو کے افسانے میں کئی الفاظ (29) حیثیت کا درجہ پائیدار محنت اور بصارت کی زد میں بھی آ جاتے ہیں۔ مثلاً فیض کی نظم دیکھئے

رہ گزر، سائے، شجر، منزل و در، حلقہ، بام
بام پر سینہ مہتاب نکلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ
حلقہ، بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل

جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب
ایک بل تیرا، چلا، ڈوب گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، ٹنک رینگ شباب
میرے شمشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام، صراحی ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ
تم نے کہا آہستہ

چاند نے جھک کے کہا

اور ذرا آہستہ

یہاں "آہستہ" کی تکرار نظم کی حرکت کے دھیمے پن کا صوتی اور بصری اور اب بھی مہیا کرتی ہے۔ الفاظ پر خیال یا جذبے کا دباؤ نہیں۔ ہر لفظ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظ کے آہٹ سے متعین ہو کر خود مختار کل بن جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ آہستگی کے اس پورے عمل کو بڑھاتا ہے جسے اس نظم میں پیش کیا گیا ہے۔ حیثیت کے اس نو دریافت تصور کے باوجود فیض کی یہ نظم شعری حیثیت کا ایسا تجربہ نہیں جو

جدیدیت اور نئی شاعری

اپنے تاثر میں تربیت یافتہ قاری کے لئے کوئی پیچیدگی رکھتا ہو۔ وجہ یہ ہے کہ نظم کا کوئی لفظ لسانی تسلسل سے الگ نہیں۔ اس کے برعکس افتخار جالب کی نظم ”قدیم بجز“ جس کے اظہار کی نفسیات کو شاید واضح کرنے کے لئے ”نفس رامنزیت اظہار“ کا عنوان بھی دیا گیا ہے، اپنی ہیئت کے لحاظ سے عام طور پر ایک عجوبہ یا معجزہ سمجھی جاتی ہے اور نئی شاعری کی تفحیک نیز اس پر اعتراضات کا حوالہ بنتی ہے۔ افتخار جالب کی پیچیدگی اور انوکھے پن کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ اردو کی مروجہ شعری اور لسانی روایت سے الگ ہو کر بھی اپنے اظہار کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ”قدیم بجز“ کا آہنگ غم انگیز طنز سے مملو، رواں دواں، درشت اور پر شور ہے، دیدہ وارس کے صحرا میں اندتے ہوئے طوفانی بگولوں اور ذہنی تناؤ اور انتشار کا اشارہ ہے۔ عطف اور اضافوں سے حتی الامکان گریز کے باعث اس نظم کی لسانی ہیئت بے مرکز، غیر تدریجی اور ذہنی چھانگوں سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ بیشتر الفاظ کئی طور پر خود مختار اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح لفظوں کی شخصیت اندر سے بھی بدلی ہے اور نئے تلازمات سے لفظوں کے درمیان نئے رشتے قائم ہوئے ہیں۔ شاعری کے مروجہ اسالیب کے برعکس، اس نظم میں اکثر الفاظ بیان کے تسلسل کا جبر قبول نہیں کرتے اور اپنے ماقبل اور مابعد لفظوں کی روشنی میں واضح ہونے کے بجائے اظہار کی آزادانہ وحدت رکھتے ہیں۔ بیشتر الفاظ کی حیثیت ایک تار میں بندھے ہوئے برقی قلموں کی ہے جن کی مجموعیت روشنی کا ایک وسیع اور مہیب تاثر پیدا کرتی ہے، لیکن یہ قلمی اپنا منفرد وجود اور الگ الگ پہچان بھی رکھتے ہیں۔ اس نظم میں اظہار کی مرکزیت ذہنی اور روحانی لامرکزیت کے تہذیبی ایسے کی علامت ہے اور سوچنے کا عمل یکے بعد دیگرے اشارات اور پیکروں یا ان کے حوالے سے مختلف پیکروں کی دریافت کا عمل ہے۔ ایک تہذیبی اکائی کے بکھرنے کا رد عمل جس ذہنی تناؤ اور اعصابی تشنج کو راہ دیتا ہے، اس کی ترسیل کے لئے نظم میں منتشر لفظی اکائیوں کی تنظیم کی گئی ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے:

نقیب گویائی حرف زن بالا را درہ سبقت کہ شرف ذو معنی آرتھو پیڈک اتحاد انضمام ہے ڈھب
بجز کر، بہت عدم تشدد کہ دانت کھانے کے اور ہوتے ہیں برسر عام لعن طعن اس کے منہ پر تھو کو
نفس فسق و فجور کی ذالیوں نے ہیئت سے چمٹے پتوں کا نرم تازہ کلوروفل اس طرح ٹکنا شروع کیا ہے
سفید میگو سیاہی غنچے دھڑوں پہ دبشت زدہ سرا سیر۔ بے ارادہ گڑے ہیں دل کو

مال کم تر کا پچی رس روگ گھن سرایت برادہ

تجویز ہو رہی ہے دبا دیا جائے

مزاج کی روئیں نفاست و سیلے قانون صاف ستھرا رکھیں گے بجز قدیم ذرے گلو و گفتار میلے کرتے

رہے ہیں

فٹ پاتھ منضبط شہری زندگی کے ملاپے کنکریٹ روشن
مبادا تعبیر چھینتے تند تک بحث کا آرتھر انٹس فساد پٹھوں کی اینٹھٹکی، این مزار لری
قدامت پسند کا بوس شیشہ در شیشہ
شیفتہ ووالہ سیاہ سورج کے عین نیچے
گرد باد تکذیب میں اندکرتاہ ویران ہوتا رہتا ہے
گا ہے چوراہے میں چکا چونہ مندمل زخم
خون ک گیسر چشم بد دور تیرہ خسب
حرام مغز امتحان میں ہے

ادبی تجزیے میں صوتی اور لسانی طریق کار سے کبھی کبھی کچھ مفید نتائج بھی برآمد ہو جاتے ہیں اور بیشتر صورتوں میں اس سے نقصان صرف بری شاعری کو پہنچتا ہے مثلاً ناسخ کے اس شعر

اگر ہو پھاہا پر سمندر یقین ہو خاک دم میں جل کر
کہیں جسے آفتاب محشر کھرنڈ ہے داغ آتشیں کا

میں مجموعی آہنگ کی خرابیوں سے قطع نظر ”کہ نڈ“ کا لفظ تجربے کے نظم انگیز تاثر کو تباہ کر کے مضحکہ خیز بنا دیتا ہے لیکن افتخار جالب کی اس نظم کو سمجھنے کے لئے قاری پر یہ شرط عاید ہوتی ہے کہ وہ نظم کے مجموعی آہنگ اور الفاظ کے حوالے سے اس نفسیاتی الجھن اور انتشار کو بھی سمجھنے پر قادر ہو جس کی بنیاد پر اس نظم کا مرکزی تاثر وجود میں آیا ہے۔ یہاں قاری کو اس راستے سے ابتدا کرنی ہوگی جسے پاؤنڈ حیاتیاتی طریقہ کہتا ہے اور جسے اس نے ”اگاسی اور مچھلی“ Agassiz And The Fish کی حکایت سے واضح کیا ہے (30) یعنی پیش پا افتادہ مفروضات اور شعری مسلمات سے آزاد ہو کر نظم کی ہیئت اور آہنگ پر پوری توجہ مرکوز کرنی ہوگی اور ہر لفظ یا پیکر (پاؤنڈ کے مطابق Slide) کو دور سے لفظ یا پیکر کے مقابل میں کیے بعد دیگرے سمجھتے ہوئے معانی کی سطحوں تک پہنچنا ہوگا۔ بظاہر شاعر لہنا یہ چاہتا ہے۔ پر نا تہذیبی معاشرہ جس نے اپنے جنسی اور جذباتی تعیش کے لئے منافقانہ کوششوں سے ایک عجیب و غریب ذومعنی اخلاقی ضابطہ تیار کیا تھا، نئی تہذیب کی طمع کاری اسی کی توسیع ہے۔ اس طرح قدامت ”نئے“ پر مسلط فرسودہ ذہنی نظام اور قوانین کی شکل میں ابھی زندہ ہے۔ اور ”حال“ میں ”ماضی“ کی عیش کوش زندگی گزارنے والے ایک حلقے کی سازش سے نیا معاشرہ آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ قدامت پسندی کے مابے نے

جدیدیت اور نئی شاعری

نئے معاشرے کے دل و دماغ کو اپنے تحفظ کے لئے دبوچ رکھا ہے لیکن نئے زاویہء نظر اور نئی توجہوں کے باعث اندر ہی اندر کھولتے ہوئے فکری اور جذباتی لاوے سے اندیشہ ہے کہ تہذیبی تصنع اور طمع کاری یا منافقت کا سارا سحر بکھر نہ جائے اور اس طرح فرسودگی کا نشہ بکھر کر اسے نئی تلخیوں سے بد مزہ نہ کر دے۔ قدیم بنجر کی گرفت نے "نئے" کو تمام ذہنی اور جذباتی مراکز سے محروم کر کے ریزہ ریزہ منتشر کر دیا ہے۔ جنوں کی قدریں کھوکھلی ہیں اور عقل و علم کے سورج سیاہ کہ ان کی روشنی وجود کو منور نہیں کر پاتی۔ جھوٹ اور قریب شکستگی کی آندھیوں میں "نیا" اپنا انجر بنجر بھی کھوتا جا رہا ہے۔ سائنسی تہذیب کی چمک دمک ایک لمحے کے لئے اس کی روح کے زخموں کو مندمل کرتی ہے۔ پھر وہی بھیا تک ویرانی اور کالی فسیلیں اس کے حواس پر حاوی ہو جاتی ہیں۔ گناہوں سے بوجھل گم کردہ راہ ذہن ابھی امتحان میں ہے۔ افتخارِ جالب کی یہ نظم بھی قاری کو ابلاغ کے امتحان سے دو چار رکھے گی تا وقتے کہ وہ رسمی شاعری کے سحر اور اس کی وجدانی، فکری اور لسانی فضا سے باہر آ کر زبان اور لفظ کے نئے فلسفیانہ تصورات کی مدد سے اسے سمجھنے کی کوشش نہ کرے۔ مشاعروں کی روایت، عشقیہ موضوعات کی وبا، ادب کے تفریحی تصور اور اصلاحی و افادی شاعری کے غلطی نے اردو کی شعری روایت کے بیشتر حصے اور قارئین کی اکثریت کو اوسطیت کے ایسے مرض میں مبتلا کیا ہے جسے تسلیم کرنے میں قاری اپنی ذہنی صحت کی توہین سمجھتا ہے۔ تخلیقی عمل بعض اوقات معجزہ کار بھی ہوتا ہے لیکن شاید مناسب ذہنی تربیت، علمی پس منظر اور اعلیٰ تفکر کی قوتوں کے بغیر معنی خیز شاعری کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔ اسی طرح اعلیٰ یا غیر رسمی شاعری کی تفہیم کے کچھ تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ دشواری یہ ہے کہ معمولی تعلیم سے بہرہ ور قاری بھی یہ ماننے پر تیار نہ ہوگا کہ سمجھ میں نہ آنے والی شاعری یا فنی اظہار کی نئی ہمچیں اس کی ذہنی دست رس سے دور بھی ہو سکتی ہیں۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ وہی قاری اس اعتراف میں نہیں جھجکتا کہ تیسرے درجے کی ایک مشین کا عمل اس کی فہم سے بالاتر ہے۔ یہاں وہ مشین کو قصور وار نہیں ٹھہراتا۔ فرانس کے جو شعرا معنی خیز شاعری کو عقل کی نفی سے ہم رشتہ کرتے تھے غیر معمولی ذہانت اور علم رکھنے والے لوگ تھے اور ان کی ذہانت ہی علم کے بے روح منطقی استدلال کے خلاف جذباتی احتجاج پر انہیں آمادہ کرتی تھی۔ چنانچہ شاعر ہو یا قاری، دونوں کے لئے اس تصور کی بنیاد پر عقل کی نفی کو ایک مسلک سمجھ بیٹھنا ہلاکت خیز ہوگا۔ لایعنیت (Absurdity) اور ذہنی انتشار و جمود کی بنیاد پر کسی مترتب فلسفیانہ تصور کی تشکیل (مثلاً زین بدھ مت اور دادا ازم) غور و فکر، علم و ادراک اور سوچ بوجھ کی اسی قوتوں کے بغیر کبھی نہیں ہوئی۔

جو قاری پرانی شاعری کے اعلیٰ نمونوں کی تفہیم کا دعویٰ کرتا ہے اور موجودہ عہد کی شاعری

(بالخصوص نظم) کو ناقابل فہم یا بے معنی قرار دیتا ہے، اکثر بعض بنیادی حقائق کو فراموش کر دیتا ہے۔ ان حقائق کا تعلق شاعری کے اسالیب سے ہے۔ نئی نظم کی ہیئتیں بدل گئی ہیں۔ غزل کی روایت مستحکم ہے، اس لئے نئی غزل تبدیلیوں سے باوجود اپنی روایت کے سحر اور جبر سے رہا نہیں ہو سکی۔ نظم اس مجبوری سے دوچار نہیں ہے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے اردو میں نظم کے جو اسالیب رائج تھے ان میں ایک تو غیر متعین اور منتشر اسلوب تھا جس میں بند یا مصرعے شعری تجربے کی توسیع کے بجائے ایک ہی مرتز پر موضوع کے حوالے سے ایک دوسرے سے جڑے ہوتے تھے۔ دوسرا طریقہ مسلسل بیان کا تھا۔ تیسرے کی بنیاد منطقی تدریج پر تھی یعنی ہر بند یا مصرعہ اپنے ماقبل کی منطقی توسیع کرتا ہوا موضوع کو منزل پہ منزل واضح کرتا جاتا تھا۔ پرانی شعری لغت کو رد کر کے نئی لسانی تشکیل نے نئی نظم میں زبان کی نئی ہیئتیں بھی پیش کی ہیں۔ اُردو پرانے اسالیب سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کے باعث، قاری صرف اشئی کو سمجھنے کی عادت رکھتا ہے تو اظہار کی نئی شکلیں اور تخلیقی انفرادیت کے نئے تجربے اس کے لئے لازماً دشوار ہوں گے۔ "قدیم نثر" یا ہیئت اور لسانی اعتبار سے اس جیسی دوسری نظموں پر یہ اعتراض بھی مایہ ہو سکتا ہے کہ انہیں سمجھنے کے لئے اگر ایک ایک لفظ میں اتنی دشواری کے ساتھ معنی تلاش کئے جائیں تو کیا یہ نظم قاری کو جمالیاتی تجربہ یا فنی تاثر بخشنے میں کامیاب ہو سکے گی؟ یہ مسئلہ یا ایسے تجربوں کی قدر و قیمت کا تعین اس مقالے کے دائرے سے الگ ہے۔ یہاں صرف تجزیاتی عمل اور تخلیقی طریق کار کے ان پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے جن کی تصدیق نئے فلسفیانہ تصورات کرتے ہیں اور جن سے بظاہر مبہل نظر آنے والے تجربے بھی معانی کی ترسیل کر سکتے ہیں۔ یوں جمالیاتی تجربہ بھی ایک اضافی اصطلاح ہے چنانچہ کپتر سے آئن ٹائن تک علوم ریاضی کے ماہرین ریاضی کے مسائل کو حل کرتا بھی ایک جمالیاتی تجربہ قرار دیتے تھے۔ ممکن ہے کہ جب ایسے شعری تجربے تجزیے کی عادتیت کا جزو بن جائیں تو تفہیم کا وقت طلب اور دشوار گزار عمل بھی سہل ہو جائے اور ایسے تجربوں سے مانوس ہونے کے بعد قاری کے لئے ذہنی سفر کی دشواری اور طوالت مختصر ہوتے ہوئے معدوم ہو جائے۔ بدعت کا مفہوم مذہب میں جو بھی ہو، ادب میں تجربوں کا عمل بدعتوں کے بغیر نہیں ہوتا۔ فلسفہ و شعر کے نئے اصول اور آداب اسی طرح متعین ہوتے ہیں اور اسی عمل پر اس حرفِ تنہا کی ازلی وابدی رمزیت کا انحصار ہے۔

مقالے کے خاتمے پر یہ عرض کرنا غالباً نامناسب نہ ہو گا کہ ہر معنی خیز شاعری زندگی کا ایک زاویہ سامنے لاتی ہے۔ یہ زاویہ فلسفے کی طرح مربوط اور منظم نہیں ہوتا کیونکہ شاعر خیال کو جذبہ بنا دیتا ہے اور خیال کی صرف اس سطح اور ہیئت پر اپنی توجہ مرکوز نہیں کرتا جو فلسفی کے پیش نظر ہوتی ہے۔ فلسفی اور شاعر کا

جدیدیت اور نئی شاعری

بنیادی فرق بتوں۔ یہیٹ فکر کے وصف میں نہیں بلکہ جذبے کے وصف میں ظاہر ہوتا ہے۔ (31) فلسفی اپنی فکر و رائے تین سے نکتے تک لے جاتا ہے، شاعرات خسی اور جذباتی تجربوں میں آمیز کر کے مبہم اور پرہیزگار بناتا ہے۔ یہ نئے یہاں جذبہ یا احساس منطق میں ڈھل جاتا ہے۔ دوسرا منطق کو جذباتی حیثیت میں منتقل کر دیتا ہے۔ شاعری نہ فلسفے کا نعم البدل ہے نہ مابعد الطبیعیات کا۔ اس کا عمل عقلی سے زیادہ جذباتی و رخصی ہوتا ہے، اس لئے اس کے محاسن و عناصر کا بیان ان اصطلاحوں میں ممکن ہی نہیں جنہیں فلسفی کام میں لاتا ہے۔ اس مقالے میں بیسویں صدی کی اردو شاعری کے منظر نامے پر جدیدیت کے جن نقوش و طرف اشارے کئے گئے، دو تجربے اور اظہار یا فکر اور جمالیات دونوں سطحوں پر تاریخ و تہذیب کے عمل سے گہرا رشتہ رہتے ہیں۔ اس لئے ان تمام فلسفیانہ تصورات سے ان کی تصدیق کے پہلو سامنے آتے ہیں جنہوں نے نئے انسان اور اس کے کثیر الابعاد مسائل کو مطالعے و تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔ پس، جدیدیت نہ صرف مغرب کا عطیہ ہے نہ مشرق کا مفروضہ۔ یہ نئے انسان اور اس کی ذات و کائنات کا کشیدہ منظر ہے جس کی فلسفیانہ اساس ان تمام علماء اور مفکرین کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے جو فکر کو زندگی کی بدستی ہوئی قدروں اور لہروں سے الگ نہیں کرتے اور نئے انسان کے ”حال“ میں اس کے ”حال“ کے علاوہ ایک اور ماں اور لامکاں صداقت کی جستجو بھی کرتے ہیں۔ اسی نئے جدیدیت کا تعین حال بھی کرتا ہے اور حال میں معنی ماضی و مستقبل بھی۔ اسے انسان کے پورے تہذیبی اور ذہنی سفر، اس کی موجودہ منزلوں اور اس کے آئندہ امکانات۔ ان سب کے ناظر میں دیکھنا ہوگا۔ یہ مقالہ اس سمت میں اس نکتہ پر ختم ہوتا ہے۔

حواشی و حوالے

- 1- وائیس فاؤٹی: جدید فرانسیسی شاعری (ترجمہ: منہاج برت) سہ خاتہ، جدید انٹرنیٹ، ص 39
- 2- بحوالہ فلسفے کا نیا آہنگ ص 121
- 3- یہ پوری بحث ڈاکٹر ہاشم امیر علی کے مضمون قرآن مجید نے 7 دلف قطعاً کیا، رسالہ جامعہ، نئی دہلی، شمارہ نمبر 1، جلد 46، نومبر 1961ء سے ماخوذ ہے۔ ص 143
- 4- محمد حسین آزاد، محمد ان فارسی، اشاعت 1907، طبع مفید عام لاہور، ص 12
- 5- ایضاً ص 12
- 6- ایضاً ص 47
- 7 Robert Frost Sentence Sounds, in Modern Poets on Modern Poetry, P 52
- 8- ایپسٹن نے اس ضمن میں ابہام کی سات قسموں سے بحث کی ہے اور مختلف مثالوں سے جوہر ہے ان اقسام کی وضاحت کی ہے۔ مختصر ان سات قسموں کو یوں بیان کیا جاسکتا ہے
 ابہام کی پہلی قسم اس صورت میں پیدا ہوتی ہے جب قافیاتی اسامے مختلف متعارفوں، اور جہت میں پیچے ہوئے معنی سے ایک وقت مختلف النوع تاثرات رونما ہوتے ہیں۔ (2) جب دو یا دو سے زیادہ معانی مترادفات کے طور پر اظہار کی ایک ہی بیت میں یکجا ہو جاتے ہیں۔ (3) جب دو مختلف معانی ساتھ ساتھ بیان میں شامل ہوں (4) جب شاعر کی پیچیدہ ذہنی صورت حال مختلف تاثرات کو ایک ہی مرتبہ پیش کر دے۔ (5) جب خود شاعر کے ذہن میں نظم یا شعر کہتے وقت معانی اچھی طرح واضح نہ ہوں، اور پھر تصانیق کے ساتھ بتدریج تشکیل کے ساتھ وہ نئے معانی کی دریافت کرتا جائے۔ (6) جب متضاد اور غیر سرورق حقائق کی وحدت میں قاری تعبیریں ایجاد کرنے پر مجبور ہو۔ (7) جب شاعر کا ذہن متضاد اور ایک اور معنی کے ساتھ کرنے والے تجربوں سے معمور ہو۔
- 9- بحوالہ عبدالحق سروری، مضمون ”آرود ادب یعنی دور میں“ مشمول علی گڑھ تاریخی ادب رسالہ، پہلی جلد، پہلی

شمارت 1963ء، شمارہ 10، ص 164/165، علی گڑھ۔

10۔ یہ شعر "ایک لمحہ میں ہے کائنات کی نوک پر تین گاؤں ہیں۔" اجڑے ہوئے تھے اور تیسرے گاؤں میں وہی ہیں تھا۔ اس میں تین نمبر آئے۔ ان میں سے "لوٹے تھے اور ایک گھڑا نہیں بنا سکتا تھا۔ جو گھڑا نہیں بنا سکتا تھا اس نے تیس بجے بجائے۔ ان میں سے "بچے تھے تیسرا پکا نہیں تھا۔ جو منکا پکا نہیں تھا اس میں پکا ہے۔" تین چار لے گئے۔ دو بچے رہے اور ایک پکا نہیں۔ اتنے میں تیس مہمان آئے۔ "لوٹے گئے، ایک گھڑا بنا سکتا تھا۔ جو گھڑا نہیں تھا اس نے تین روپ دیے گئے۔" دو روپ کھولے تھے یہ پتھر نہیں تھا۔ اس وقت وہاں پر تین پتھر لگے آئے۔ ان میں دو اندھے تھے ایک کو دھلی نہیں دیتا تھا۔ اس کو دھلی نہیں دیتا تھا اس وقت گھونٹے مارے۔ "گھونٹے پوک گئے اور ایک لگا نہیں" (بحوالہ صفحہ 167)

2۔ سوانہ An Introduction to Zen Buddhism (ص 58/59) کا یہ حوالہ دیکھئے
"میں خالی ہاتھ جا رہا ہوں اور مکان و اپنے ہاتھوں میں سنبھالے رہتا ہوں۔ میں پیدل چلتا ہوں اور ایک نکل
نہ پہنچتا ہوں۔" جب میں چل سے نزلتا ہوں تو پانی نہیں بہتا لیکن پل ضرور بہتا ہے۔"

11۔ اٹن: اس نے Notes On The Art of Poetry میں اس جدید لسانی طریق کار اور پیکروں کے
تساوی سے نظم کی تعمیر کے عمل کی وضاحت کی ہے۔ اس کے الفاظ میں نظم سکون کا ایک عارضی اور گریز پا
موت ہے۔ "میں لسانی کی وجہ سے اور غیر متعین کیفیتوں سے درمیان ایک لمحے کی ترتیب و تنظیم کا مظہر۔ ملاحظہ ہو
194. Modern Poets On Modern Poetry

12۔ بحر: ایڈمنڈ سٹن علامت نگاری (ترجمہ نعیم الدین احمد) سوغات، جدید نظم نمبر، ص 26

13۔ الفاظ کے ادبیاتی و فنون میں معنی کی جستجو محض شاعرانہ انداز بیان یا تنقید کا اثراتی ردیہ نہیں۔ حالیہ برسوں میں
Pausology نے ص 1 کے ایک باقاعدہ شعبہ کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور لسانیات کے علماء کے لئے "وقفہ"
تحقیق و تجزیہ کا ایک مستقل موضوع بن گیا ہے۔ جدید ترین تحقیقات کے مطابق چونکہ "وقفہ" لفظ پر مقدم ہے
اور لفظ کا خاتمہ بھی "وقفہ" پر ہوتا ہے، اس لئے کلام (Speech) کے مطالعے کے لئے اب ہم کلام
(Non Speech) کا مطالعہ فریڈا گولڈمین ایسلر (Frieda Goldman Eisler) کا خیال ہے
کہ "وقفہ" بھی اسی طرح کلام کا جزو ہے جس طرح صوتی الفاظ۔ اور گفتگو میں متواتر وقفے اس امر کی شہادت
دیتے ہیں کہ الفاظ میں ایک فی ثانیہ فضا سمیٹی جا رہی ہے۔ اگر وقفے نہ ہوں تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ
اصوات کے ایک عام جبر کے تحت خود بخود سے اچلتے جا رہے ہیں۔" (بحوالہ: نامس آف انڈیا، نئی
دہلی، 7 دسمبر 1973ء) سکوت کی آواز کے سلسلے میں آکسیو یو پاز کے یہ الفاظ بھی باقی توجہ میں کہ "جب
اصوات معنی سے ہماری دھماکی دیتی ہیں، اس وقت خاموشی میں معنی کی تلاش کیوں نہ کی جائے؟" پاز کا خیال ہے کہ
سکوت (کلام) کی نفی نہیں بلکہ اس کا اثبات اور تسلسل ہے۔ ونگٹھائسن، ہائیڈنر اور یوی اسٹراس نے
مختلف طریقوں سے اس مسئلے کو حل کرنے اور سمجھانے کی سعی کی ہے اور تینوں اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ "ہر کلام
کا خاتمہ (انتہا) سکوت میں ہے۔" اس طرز فکر کے سبب پاز نے بدھ مت کے فلسفے کو اپنی فکر کی پناہ گاہ بنایا ہے

جہدیت اور فی شاعری

کہ بدھ مت ہر رشتے کی طرح الفاظ سے انقطاع اور ناتعلی و جھجھکاؤ ہے بھی فراہم کرتا ہے۔
 پارے اس نظریے کے مقابلے میں یہ بات بھی ادنیٰ اثناء سے ساحری جاتی ہے۔ اس طرح آواز
 کا اجماع سوت ہے اسی طرح ہر سوت سے حد کا قیمن آواز سے آواز سے ہر سوت سے آواز سے طوے میں
 کی حدش کے مسئلے کوئی حسیت اور اس کے تمدنی، فکری، فاضل سے اور یہ مسائل کا ایک پہلو اور ہے۔
 (Alternating Current, by Paz ج 2، صفحہ 1973)

14 Birds fly through me/and the tree I was Looking at/is growing in
 me -Rike

فضاے جاں سے پردے کرتے جاتے تھے
 نگاہ میں پہ رلی دو ٹو جی مجھ میں تھا
 قیصرانی

15 Light is heard as music, music seen as Light

کس کو روشنی، رنگ بھی ثانی ہے
 کس نے حرف، کلمات کو بے صدا دیا
 قیصرانی

16 Ref Seven Types of Ambiguity, P 238

17 فلسفے کا نیا آئینہ ص 139

18 The vision of Christ that those doest see is my vision's greatest
 enemy Thine has a great hook nose like thine, My has a snub
 nose like to mine

19 نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

چوم ہی لے گا بڑا آیا کیس کا تو
 اڑتے اڑتے بھلا دیکھوں تو کہاں آجینا
 کلوا کا اکلوتا کا جل
 میں انگر مر نہ ہوتا تو یہ کہتا تجھ نے
 دوش پر پھر سے جو ہے میں کیسو
 بندی ذرا ستارہ ہے مگر سائن ب
 اور خاتمہ طوفان خون (علی السلام) کی روایت پر ہوتا ہے۔

20 The Act of Creation P 151/53

21 Ibid, P 171

22 شہد امرتسرنی کی اس نظم کا ترجمہ عارف مہدائتین، غلام بیانی احمد، نسیم شاکل پوری اور شکیل ملک سے ہے۔

ملاحظہ ہو "اولی دنیا" لاہور، شمارہ 4، ص 216 تا 223

23. The Act of Creation, P. 649/73.
24. محمد حسین آزاد، آب حیات، ناشر مکتبہ اشاعت اردو، دہلی، ص 92/93
25. مکتوب 9 اگست 1923ء اقبال، ص 56، حصہ اول، ص 56
26. The Act of Creation, P.370
27. نظم یوں ہے
یہودی یوں جان یوں بیکردش
یہاں یوں عالم عالم
ہمیشہ وہ دہر ہوتا
ہمیں ہم خواب ہاتھ آنے
دریدور بخ و حید و اقد
نیاں خوش تمام ہل
مائل مانع متاب منی
لہن لبنان لہس لاہوت
لہو لہیک لت لہاوت
لہوت لہوت دھواں تو دیکھو
(تحریک، دہلی، جنوری 1968ء)
28. خاندان ذریعہ ص 21
29. منٹو کے دو جیسے مثال کے طور پر یوں ہیں۔ "اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا ہوٹل اس کی لیڈی
اسٹینوگرافر کا سر سبلا تھا۔ اس کی مگی دوسرے کمرے میں تھی۔
ڈراپور اس کے بدن سے موہل آکل پونچھ رہا تھا۔"
30. Ezra Pound : ABC of Reading, Faber & Faber, London, Memoirs
Ed. P 18.
31. T S Eliot : Selected Prose, P.53

پس نوشت

اب کہ آپ نے برسوں پرانی یہ کتاب پڑھنا اب اور ایک نئی صدی کے مقدمہ رات کا حصہ بن چکے ہیں، یہاں چند وضاحتیں ضروری ہیں۔ اس کتاب کو لکھتے وقت میرے سامنے بیسویں صدی کے سٹیج پر رونما ہونے والے جو رنگارنگ تماشے، امتحانات، اور اس صدی کے دوران سامنے آنے والے جو شعری سرمایہ تھے، اس کی حد 1974ء کو بھٹنا چاہئے۔ ایک معینہ خاکے کی روشنی میں، اپنے منصوبے کے مطابق اس وقت تک میں نے یہ کام پورا کر لیا تھا۔ اس وقت تک ہمارے یہاں جدیدیت اپنی تشکیل کے ابتدائی مرحلوں سے گزر رہی تھی۔ بہت سے نئے لکھنے والے جن میں کچھ پرانے لوگ بھی تھے، ایک مرکز پر جمع ہو گئے تھے۔ یہ لوگ روایتی شاعری اور ترقی پسند شاعری سے آئے، ادیب نئی شعری زبان، افکار و حساسات کی ایک نئی دنیا کے متلاشی تھے جہاں ان کے غیر رسمی تجربوں کو قبولیت مل سکے۔ کچھ لوگ صرف زمانے کا رخ دیکھ کر خود کو بدل دینا چاہتے تھے۔ چنانچہ فنی حسیت سے محروم، کچھ شاعر اور ادیب بھی اس حلقے میں شامل ہو گئے اور ایک طرح کی تقلیدی جدیدیت کے مبلغ بن گئے۔ سب کچھ اچھا نہیں تھا۔ سب کچھ بہت برا بھی نہیں تھا۔ نئے، ان میں جو اچھے لکھنے والے تھے، ان کے نام آٹن بھی روشن ہیں۔ جو مسموں تھے، جدید ہی مطبع سے جانب ہو گئے۔

اب جوینٹ لڑ میں گزرے ہوئے زمانے پر نظر آتا ہوں تو کاسرائیلی سے ماٹھ ماٹھ محرومی کے حساس سے بھی گزرتا ہوں۔ انہی بری، طمانیت بخش اور تکلیف دہ چاہوں نے آنکھیں بار بار نکلنی ہیں۔ مثال کے طور پر (بیسویں صدی کے دوران) پہلی عالمی جنگ نے بعد کا نقشہ سامنے آتا ہے، اور مغربی سیاست کا شطرنجی ٹھیل جس نے پورے یورپ کو اٹھل پھل لڑنے رکھ دیا تھا۔ ان تماشوں کی تہہ سے تندیب، آرٹ اور ادب کے نئے تصورات نمودار ہوئے تھے۔ انجام کار، یہ تصورات ادیب فنی اور ثقافتی

جدیدیت اور نئی شاعری

حسیت ایک فی بوطیتی نے چھوٹے سے دائرے میں سمٹ گئے۔ اس نئی بوطیت کے پیمانے مختلف گرد ہوں اور جہاں سے رہا اثر بتدریج بدلے رہا، اور دھیرے دھیرے کچھ سے کچھ ہوتے گئے۔ ظاہر ہے کہ پہلی عالمی جنگ نے جدیدی سیاسی، سماجی، معاشرتی صورت حال اور ادبی و تہذیبی، قدما کے مجموعی نظام کو راسخ رکھے، دھیرے دھیرے جدیدیت کا کوئی منظر نامہ مکمل نہیں ہوتا۔ ایک عجیب و غریب لایعنیت، برہمی، انتشار اور سی۔ ساتھ ساتھ ایک طرح کی الجھنوں سے بھری ہوئی غلبت پسندی کا رویہ بہت سے لکھنے والوں کے یہاں فروغ پذیر ہو رہا تھا۔ ان حالات میں اعصابی اور فکری تشنج کی ایک دردناک کیفیت بھی نئی حسیت کے جنس ترجمانوں کے شعور پر طاری نظر آتی تھی۔ ایک گہری، بامعنی وحشت اور "پول فیض" کے "کڑے" اور ان تصویروں میں بھی یورپین ادیبوں کی تخلیقات میں رونما ہو رہی تھیں۔ یہ درد کبھی گیت میں ڈھل جاتا تھا، کبھی نہیں؛ حسیت اور شاعری صرف ایک روکھا سوکھا بیان بن کر رہ جاتی تھی، ایک طرح کی ایکسپریس رپورٹ جو سچائی و بے نقاب تو کر دیتی ہے، مگر اسے آرٹ اور ادب کا مظہر نہیں بننے دیتی۔ ایشیا اور افریقہ کے ممالک اور ان کی معاشرتی زندگی میں اس وقت شدید برکشتگی کے آثار نمایاں تھے۔ مگر جہاں اول یعنی مغربی دنیا پر تازہ بے جا اور نشے کی ایک کیفیت بھی طاری تھی، اپنی مادی برتری کے واسطے سے، جس کی تفسیر و تہیہ اقبالی کے لفظوں میں یوں بھی کی جاسکتی تھی کہ

نہ بادہ ہے، نہ صراحتی، نہ دور چیانہ

فقط نگاہ سے رنگیں ہے بزم جانانہ

یہ سب تو تھا، پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ مادی برتری کا بھی ایک اپنا جادو ہوتا ہے، اسی طرح جیسے اجتماعی محرک اور فکری ناداری کا ایک خاص اور علاحدہ جبر ہوتا ہے۔ انہی اسباب کی بنا پر مغرب میں تو یہ ہوا کہ تمدنی زندگی کی تمام تر نحو توں کے باوجود، وہاں ادیبوں اور فنکاروں کا ایک ایسا حلقہ بھی مرتب ہوا جو اپنی تہذیب کو، معاشرت کو، سیاست کو، گہرے شک کی نظر سے دیکھتا تھا اور اپنے حقائق و احوال کے باعث بڑی تشویش میں مبتلا اور پریشان تھا۔ یہ ایک پیچیدہ تخلیقی موزیک تھا اور اس کے نئی رنگ تھے۔ لیکن ہمارے یہاں کچھ تو اوپر سے اوڑھی ہوئی ترقی پسندی کی ضد میں، کچھ مغربی تصورات و رجحانات و اجتماعی زندگی سے متعلق ادھ کچری واقفیت نے، اور کچھ مختلف کہے جانے کی لک نے، ادیبوں اور فنکاروں کے ایک بڑے حصے کو مغربی ادیبوں کے صرف ایک رنگ کی الٹی سیدھی تقلید کے راستے پر لگا دیا۔ عادت اور تجرید نے زور پکڑا۔ فقہی بحثوں کے لئے کچھ موضوعات ہاتھ آ گئے۔ لیکن یہ کہ ادب اور تہذیب نے معامات اپنی ایک مخصوص منطق رکھتے ہیں، اس سچائی سے آنکھیں پھیر لی گئیں۔ تخلیقی حسیت

جدیدیت اور نئی شاعری

ہم نے جہان اول اور جہان سوئم کے ادبی تصورات کی سمت و رفتار، یونیورسٹیوں کے زیر سایہ پنپنے والی سرزمینوں نے مشاہدے اور معروضی جائزے سے کئی توجہ طلب سچائیوں کی نشاندہی ہوتی ہے۔ مغربی زبانوں میں بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائیوں کے دوران بہت اعلیٰ درجے کا تخلیقی ادب پیدا کیا۔ ادب کے ساتھ ساتھ مصوری اور موسیقی میں بہت معنی خیز تجربے کئے گئے اور نئی انسانی صورتوں کے سیاق میں ایک نئے ادبی اور تخلیقی تناظر کی تشکیل ہوئی۔ مغرب یا انگریزی کے ذریعے ہم تک پہنچنے والا سارا ادب صرف نوآبادیاتی عمل اور انگریزوں کے سیاسی اقتدار کی علامت نہیں ہے۔ اس ادب نے ہمیں دنیا کو دیکھنے، سمجھنے اور سوچنے کے کچھ نئے راستے بھی دکھائے۔ ہمیں اپنی ہستی کے اور اپنے عہد کے اور بدلتی ہوئی انسانی صورت حال کے ایک نئے شعور سے روشناس بھی کرایا۔ اس پورے سلسلے کی کئی مثالیں ہیں، اور ایک ساتھ کئی جہتیں ہیں۔ ان کے مجموعی مزاج اور مفہوم کا تعین کرنے سے پہلے آواں کار، سیاست کی بنیادی حقیقتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ بد قسمتی سے ہمارے یہاں نئی حسیت کے رسمی عناصر اور نئی شاعری — فیشن پرستانہ رویوں کی قبولیت نے، ایک طرح کی بے لگام جذباتیت کو، اور پیش رو روایت سے اپنے اختلاف پر جاوے جا اصرار کے نتیجے میں، رفتہ رفتہ، ایک مہلک ڈہلی یک رخ پن کو راہ لے لی۔ تخلیقی ادب کے ایسے نادر نمونے بھی سامنے آئے جن میں لکھنے والوں کے شعور اور اظہار کا حلیہ بدلتا رہا، بدلتا رہا، بگاڑ دیا گیا تھا۔ اچھے بھلے شاعر اور افسانہ نگار تجربہ پسندی کی رو میں خود کو سنبھال نہ سکے۔ رہی تھی سرحد متی اور تجریدی اسلوب سے بے محابا شغف نے پوری کر دی۔ تجربہ پسندی کا بے تحاشا شوق صرف نئی صداقتوں تک نہیں لے جاتا، ہمارے اپنے وجود کی صداقت کا حجاب بھی ہٹ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، نوبت یہاں تک پہنچی کہ نئے ادب کا نقشہ ہی بدل گیا۔ کچھ نئے لکھنے والے سفرے پن پر اتر گئے۔ نئی حسیت کی تشریح و تعبیر کا عمل بھی کچھ انقلابی تبدیلیوں کی زد میں آ گیا۔ تاریخ سے زیادہ اٹھتھر دہائیوں کا رجحان جانتی سماجی سچائیوں سے زیادہ ادب کی تعبیر اور تفسیر کے نام پر انسان کے حاضر اور موجود کی جہد اسطری جزوں، عمرانی اور سماجیاتی علوم کا وظیفہ پڑھا جانے لگا۔ یہ سب اپنی تخلیقی معذوریوں اور قہری تاریکیوں، اور جیت جاتی، جلتی ہوئی سچائیوں کو چھپانے کی ایک ترکیب تھی، نئی حسیت کے نقلی نامیواں سے کسی بھی تہذیبی اور تخلیقی روایت کے ارتقا کا یہ بنیادی راز بھی بھلا دیا گیا کہ ہر معاشرہ اپنے لئے اجنبی تصورات کی تشکیل اور ان کے معانی کا تعین، اپنی تخلیقی طینت اور ثقافتی تلاش و طلب، عادات یا معاشرتی تقاضوں کی روشنی میں کرتا ہے۔ دنیا کے تمام علاقوں کی قدامت، تجدید یا ترقی اور تعمیر کے معیار، ہر علاقے میں رہنے بسنے والوں کی قدریں اور ترجیحات یکساں نہیں ہوتیں۔ ہر ایک کی ترقی

۱۰۔ سری تمام تھکوں پر حاوی تھا، دوسرا وہ جس نے روایتی ترقی پسندی کی طرح روایتی جدیدیت کو بھی بے یقینی و شک و شبہ سے بے یقینا شروع کر دیا۔ اب، جو میں اس جذباتی ماحول سے نکلنے کے بعد، ذرا دور سے اس پر سے قفسے کا جڑہ لیتا ہوں اور مجھے اپنی معروضیت کو بروئے کار لانے کی سہولت پہلے سے زیادہ میسر ہے، تو جدیدیت کے سارے ہنگامے کا تناظر بھی بیسویں صدی کی آخری دو تین دہائیوں کے مقابلے میں وسیع تر اکتفا دیتا ہے۔ اس تغیر پذیر صورت حال کا مثبت پہلو یہ ہے کہ انتہا پسند گروہ کا لہجہ بھی اب مدہم، متوازن و مفاہمت آمیز محسوس ہوتا ہے۔ بے روح تجربہ پسندی سے نا آسودگی کا میلان قوی تر ہوا ہے۔ شعروادب کی سبکی صداقت کے تصور میں پھیلاؤ پہلے سے کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ اب ادب سے زندگی کے حوالے کو منہا کرنے کے بجائے اسے ایک طرح کی مرکزی حیثیت دی جانے لگی ہے اور اس یقین پر بھروسہ بڑھا ہے کہ ادب کا مطالعہ، بہر حال، مردہ Slides کا مطالعہ نہیں ہے۔ ہر تخلیقی تجربے کا محور انسان ہے، ورنہ اسی سے وابستہ اندھیرے اجالے مجموعی انسانی صورت حال کا خاکہ مرتب کرتے ہیں۔ پچھلے نہ سنبھلنے کا سلسلہ جلد ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ ادب میں بشریت کے اخراج کا مطلب کیا نکلتا ہے اور کیا نکالا گیا۔ اس طرح کے سوالوں پر پچھلی دونوں کتابوں میں بحث کی جا چکی ہے۔ ہر نگاہنے والے کے ادبی اور تخلیقی شعور کا ایک اپنا دائرہ اور بصیرت کا ایک اپنا محذب شیشہ ہوتا ہے جس میں منعکس ہونے والے مظاہر کے روپ رنگ ہمیشہ یکساں یا مسادی نہیں ہوتے۔ کسی ٹھوس تجربے کی تجریدی تصویر بنانے کے لئے اس کی طبعی، مانوس اور محدود شبیہ پر گرفت ناگزیر ہے۔ ادب اور آرٹ کے تناظر کی تشکیل کسی بیرونی ہدایت ناسے، حتیٰ کہ تجربے میں آنے والے معروض کی عام شرطوں سے بھی مستثنیٰ ہوتی ہے۔ لسانی شکست و ریخت، وراثی یا معنوی میں Concrete اور Abstract کے تضاد و تقابلیت کا اپنا الگ قرینہ ہوتا ہے، ایک بن لکھ ضابطہ ہوتا ہے، تخلیقی حسیت سے ایک خاموش مفاہمت کا عنصر بھی سرگرم رہتا ہے، چنانچہ شعروادب کی تمام صنفوں میں متنوع اور میراجی کے وقت سے لے کر آج تک، نئے، معنی خیز اور مستحکم تجربوں کی روایت جاری ہے۔ اس روایت پر کوئی حکم لگانے یا اس کی شناخت مقرر کرنے سے پہلے ہمیں اس کی تمام جہتوں کو نظر میں رکھنا ہوگا۔ باقر مہدی نے اپنی حالیہ تنقیدی کتاب میں ایک سہ رخ نظر یا تشریح کا تذکرہ کیا ہے۔ انہوں نے فاشٹ اور فرقہ پرست سیاسی جماعتوں کی گرفت کے باعث ہمارے ادبی کلچر کی موجودہ صورت حال کا احاطہ بھی کیا ہے۔ اس کتاب میں آج کی دنیا میں ادیب کے موقف اور ادب کے مجموعی رد و است سوال بھی اٹھائے گئے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے مرکزی دھاروں پر صراحت نے کسی تیسرے رخ کی پہچان پر، آج سے پہلے، پردے تو نہیں ڈالے تھے، لیکن یہ

جدیدیت اور نئی تہذیب

بچپن یا توجہ دہندگی تھی۔ باپ چھ چھ دور جا بڑی تھی۔ اب اس کی حالی اور بازداشت کا وقت آ گیا ہے۔ میں خود اس حیرت انگیز دور میں پھیلی دونوں کتابوں کے واسطے سے تعین کرنے کے تصور پر سب سے زیادہ نظر کرتا ہوں تو خود اپنے موقف کی طرف سے بھی مجھے قدر ہے۔ اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ اس سب اطمینان کا تقاضا یہ تھا کہ ایک بار دید یا Second Look کی راہ اپنائی جائے، لیکن اس کے لئے سب سے مشقت کرنی ہوتی اور خاصا وقت بھی درکار ہوتا ہے جو مجھے میسر نہیں!

سند ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ ان کتابوں کو اپنی اور پختل صورت میں پھر سے سامنے لانے کی جگہ، انہیں مناسب ترمیم و اضافے کے بعد شائع کیا جاتا، لیکن میں طبیعتاً ایسا تو اکتایا ہوا، نئے کاموں میں لگھوا ہوا درست رہوں دوسرے چھ دوستوں عزیزوں نے شاید میری محذوری کو دیکھتے ہوئے مجھے یہ راستہ سمجھ دیا کہ جہاں تہاں تحریر اور کتابت کی کچھ غلطیاں درست کرنے کے بعد یہ سارا مواد کمپیوٹر کمپیوٹرنگ کے لئے دیا جاسکتا ہے۔ ان بھی خواہوں اور مہربان دوستوں میں مجھے شمس الرحمن فاروقی، پروفیسر قاضی افضل حسین اور آصف فرخی کا شکر یہ خاص طور سے ادا کرتا ہے۔ ان کتابوں کے پرائے ایڈیشن دستیاب نہیں اور کچھ لوگ ایسے ہیں جو اب بھی انہیں پڑھنا اور پاس رکھنا چاہتے ہیں، اس لئے ان کتابوں کی نئی اشاعت پر میں ایک بار پھر سے ناشرین کا شکر یہ ادا کرتا ہوں۔ ان احباب کا بھی ممنون ہوں جنہوں نے ان کتابوں کی پہلی اشاعت کے بعد ان کے لئے اپنی شدید پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار کر کے نہیں میری توقع سے زیادہ شہرت دی تھی!

شمیم حنفی

دہلی،

17 نومبر 2004ء

کتابیات

1. Bigsby, C.W E. : Dada And Surrealism, 1972
2. Bree, Germaine : (Ed.) Camus, 1962
3. Brooks, Cleanth : Modern Poetry And the Tradition, 1965
4. Cassirer, Ernst : An Essay On Man, 1969
5. Eliot, T.S. : Selected Prose, 1963
6. Empson, William : Seven Types of Ambiguity, 1961
7. Hamburger, Michael : The Truth of Poetry, 1969
8. Koestler, Arthur : The Act of Creation, 1967
9. Langer, Susanne K. : Feeling And Form, 1959
10. Macleish, Archibald : Poetry And Experience, 1965
11. New American Library : Bhagvad Gita, 1956
12. Phillips, William (Ed.) : Art and Psychoanalysis, 1967
13. Poggioli, Renato : The Theory of Avant-Garde, 1968
14. Pound, Ezra : ABC of Reading, Mamlxi Ed.
15. Reader, Melvin : (Ed.) : A Modern Book of Esthetics, 1965
16. Read, Herbert : Art And Society, 1973
17. Schlenoff, Norman : Art in the Modern World, 1965
18. Scully, James. : (Ed.) : Modern Poets or Modern Poetry, 1966
19. Sted., C.K. : The New Poetics, 1967.
20. Wager, W. Warren : (Ed.) : Science, Faith And Man, 1968
21. Wind, Edgar : Art And Anarchy, 1963.

- 1- آزاد، محمد حسین
- 2- افتخار جالب
- 3- بزم اقبال
- 4- تاج، تصدق حسین
- 5- راشد، انجم
- 6- سجاد ظہیر
- 7- سردار جعفری
- 8- سلیم احمد
- 9- سوہین لنگر
- 10- شریف ایم۔ ایم۔
- 11- شعب، اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی۔
- 12- ظفر اقبال
- 13- عبد العظیم، ظیفہ
- 14- عسکری، محمد حسن۔
- 15- عظمت اللہ خاں
- 16- فراق گورکھپوری
- 17- قاضی سلیم
- 18- میراجی
- محمد حسن خاں (1907ء)
- (1) امانت علی بیگ (1944ء)
- (2) نئی شامری (1966ء)
- مرحوم ظفر اقبال (1957ء)
- نظمیں اقبال (1969ء)
- (1) لہور (1969ء)
- (2) راجستھانی (1969ء)
- (3) لہور (1969ء)
- رہنما (1959ء)
- تقی پناہ (1957ء)
- نی نگار (1962ء)
- فیس کا نیا آئینہ (1962ء)
- حیدریت سے تین نظر (1963ء)
- مرحوم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی (1963ء)
- کتاب (1963ء)
- ظفر اقبال (1963ء)
- 1- لہور (1953ء)
- 2- لہور (1963ء)
- مرحوم (1940ء)
- 1- لہور (1945ء)
- 2- لہور (1962ء)
- نجات سے پہلے (1944ء)
- 1- لہور (1944ء)
- 2- لہور (1944ء)
- 3- لہور (1944ء)

رسائل و اخبارات

- 1۔ ادب الحیف۔ لاہور۔ جنوری 1963ء، فروری 1963ء۔
- 2۔ ادبی دنیا۔ لاہور۔ شمارہ 4
- 3۔ جامعہ نئی دہلی، شمارہ 1، جلد 46، نومبر 1961ء۔
- 4۔ سوغات۔ بنگلور۔ شمارہ 1، 17/8 (جدید نظم نمبر) 9-10
- 5۔ سوریا۔ لاہور، شمارہ 17/18، 19/20/21
- 6۔ شب فون۔ الہ آباد۔ جولائی 1968ء، فروری 1970ء۔
- 7۔ شعر، قدرت۔ حیدرآباد۔ راشد نمبر۔ 1971ء۔
- 8۔ فون۔ لاہور۔ شمارہ 8
- 9۔ ماہنامہ گراہی۔ اپریل 1961ء۔
- 10۔ نصرت۔ لاہور۔ شمارہ 11
- 11۔ نیو اور۔ گراہی۔ شمارہ 1/8، 13/14، 15/18، 23/24

The Times of India, New Delhi. 18 7 1972, 7 2 1973, 2 3 1973

○

(مقالے میں اشعار اور نظموں کے اقتباسات کے ساتھ شعرا کے ناموں کی نشاندہی کر دی گئی ہے۔ اس لئے فہرست مآخذ میں شعری مجموعوں کے نام شامل نہیں کئے گئے ہیں۔ صرف ان مجموعوں کی نشاندہی کی گئی ہے جن کے مقدمات یا پیش لفظ کے حوالے مقالے میں دیئے گئے ہیں۔)

مجموعہ شفیق الرحمن: پچھتاوے، حریف حقائق، دجلہ، ورہیچے، انسانی تماشہ	شفیق الرحمن
مجموعہ شفیق الرحمن: کرنیں، بھگوئے، لہریں، مد و جزر، پرواز، حقائق	شفیق الرحمن
مجموعہ احمد ندیم قاسمی: درود یوار، گھر سے گھر تک، کپاس کا پھول، کوہ پیما۔۔۔	احمد ندیم قاسمی
مجموعہ احمد ندیم قاسمی: آنجل، آس پاس، ہزار حیات، بگوئے، برگِ حنا۔۔۔	احمد ندیم قاسمی
مجموعہ قرۃ العین حیدر: آگ کا دریا، چاندنی بیگم، میرے بھی منم خانے	قرۃ العین حیدر
مجموعہ ڈاکٹر محمد یونس: بٹ، بٹ پارے، بٹ تیزیوں، مزاح پر سی۔۔۔	ڈاکٹر محمد یونس
مجموعہ انتظار حسین: کلی کوچے، بنگری، دن اور داستان، آخری آدمی، شہرِ نسوس، کچھ۔۔۔	انتظار حسین
مجموعہ عبداللہ حسین: اُداس نسلیں، باگھ، قید، رات، شیب	عبداللہ حسین
مجموعہ منشی پریم چند: منووان، بلین، میدانِ محل (ناول)	منشی پریم چند
مجموعہ منشی پریم چند: (السانے)	منشی پریم چند
مجموعہ منشی پریم چند: جلوۂ ایشا، ردِ رملہ، چمکانِ آستی، منور، ماہِ بیوہ، روٹی رانی (ناول)	منشی پریم چند
مجموعہ مرزا ہادی حسن رسوا: (امراؤ جان ادا، مربعِ لیلیٰ، بھوں، آخری بیگم۔۔۔)	مرزا ہادی حسن رسوا
مجموعہ راشد الخیری: (صبحِ زندگی، شامِ زندگی، شبِ زندگی، نوحہ زندگی۔۔۔)	راشد الخیری
ناول افسانے: (تمغہ شیطانی، ماہِ مہم، مردِ بکر بلا، شاہین و دُورِ آج، دُورِ شہزادہ۔۔۔)	راشد الخیری
مجموعہ عظیم بیک چغتائی: مضامین، داستان، ذرا سے، افسانے	تدین: صلاح الدین محمود
مجموعہ عظیم بیک چغتائی: ناول، ناولٹ	تدین: صلاح الدین محمود
مجموعہ محمد حسن عسکری: (انسان اور آدمی، ستارہ یلاداد، بان، وقت کی راہی۔۔۔)	محمد حسن عسکری
مجموعہ مظہر الاسلام	مظہر الاسلام
مجموعہ عاشق حسین بٹالوی: (تاریخ اور افسانہ)	عاشق حسین بٹالوی
مجموعہ ڈپٹی نذیر احمد: (ابن الوقت، توبتِ اصوح، بیاتِ العیش، لسانِ جلا۔۔۔)	ڈپٹی نذیر احمد
مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد	ڈاکٹر انور سجاد
مجموعہ سید رفیق حسین: (آئینہ حیرت، افسانے، مضامین، شخصی تاثرات)	سید رفیق حسین
مجموعہ آغا حشر (ڈائے)	آغا حشر کاشمیری